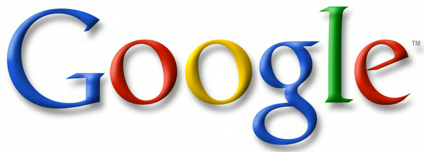
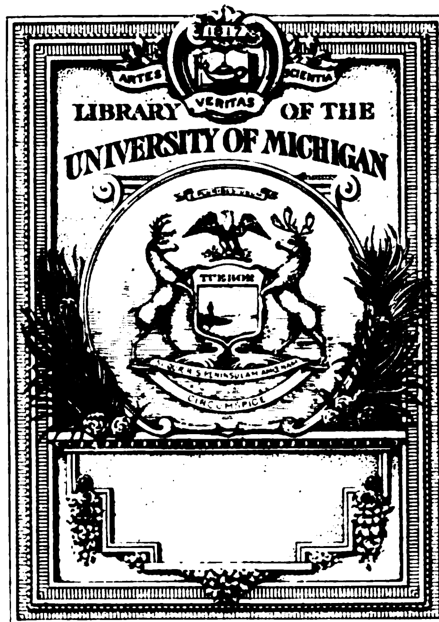



ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

KAZIMIERZ
CHŁĘDOWSKI

SIENA



KRAKÓW · MCMIV ·



Fot. Lombardi Siena

Heliogr. J. Löwy w Wiedniu.

ZDJĘCIE Z KRZYŻA.

DUCCIO DI BUONINSEGNA.

KAZIMIERZ CHŁĘDOWSKI

SIENA



W KRAKOWIE
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI GEBETHNERA I SPÓŁKI
MCMIV.

Tablice i tekst odbito w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

SPIS RZECZY.

CZĘŚĆ PIERWSZA.

CZĘŚĆ DRUGA.

SPIS RYCIN.

Str.



ŹRÓDŁA.

Album di storia patria. — Bozzetti repubblicani Senesi. Siena, Giulio Mucci, 1875.
Alessio F. A. — Storia di San Bernardino da Siena e del suo tempo. Mondovi, 1899.
Allegretti Allegretto. — Diarii Senesi. Muratori, Rerum italicurum scriptores, tom XXIII.
Annales senenses. — Pertz, Monumenta Germaniae Historica. Hannover, 1826, tom XIX.
Aquarone B. — Dante in Siena. Città di Castello, 1889.
Archivio Storico Italiano. — Firenze, Vieusseux, 1842 i t. d.
Armellini Mariano. — Notizie storiche intorno alla antichità del culto di Maria Vergine. Roma, G. Ciotola, 1888.
Bacci O. — Le Prediche volgari di S. Bernardino in Siena nel 1427. Conferenze della Comm. Senese di Storia Patria. Siena, 1895.
Banchi Luciano. — Alcuni documenti che concernano la venuta in Siena nell'anno 1321 dei lettori e degli scolari dello studio Bolognese. Giorn. stor. degli Archivi Toscani. Anno V, 1861.
Barduzzi D. — Del Governo dell'Ospedale di Siena delle origini alla caduta della Repubblica. Conferenze della Comm. di Storia Patria. Siena, 1895.
Barine Arvède. — Saint François d'Assise et la légende des trois compagnons. Paris, Hachette, 1901.
Bartoli Adolfo. — Storia della Letteratura italiana. Firenze, Sansoni, 1889.
Berenson Bernhard. — A Sienese painter of the Franciscan Legend. The Burlington magazine September 1903.
Benci Gusmano. — Ricordi artistici di Siena. Siena, Sordo-muti, 1875.
Berlinghieri, R. — Notizie degli Aldobrandeschi. Siena, Porri, 1844.
Bernardino S. — Le Prediche volgari di S. Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo 1427. — Edite da L. Banchi. Siena, 1880, 3 tomy.
Bertaux E. — Santa Maria di Donna Regina e l'Arte Senese a Napoli nel secolo XIV. Napoli, 1899.
Bindino da Traviale. — La Cronaca edita a cura di V. Lusini. Siena, tip. S. Bernardino, 1900.
Bonichi B. — Rime di Bindo Bonichi da Siena. Bologna, Romagnoli, 1867.
Borghese S. i Banchi L. — Nuovi Documenti per la storia dell' arte senese. Siena, Torrini, 1898.

Bonchaud P. — La sculpture a Sienne. Paris, Lemerre, 1901.
Bourquelot F. — Études sur les foires de Champagne. Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Insriptions, Nouvelle série, tom V. Paris 1865.
Braggio Carlo. — La Donna del secolo XV nella storia. Giornale Ligustico di archeologia, storia e letteratura. Anno XII. Genova, 1885.
Bulletino senese di storia patria. — Czasopismo wydawane przez akademię dei Rozzi w Sienie, począwszy od r. 1893. — Siena, tip. Sordo-Muti.
Calisse C. — S. Caterina da Siena. Conferenze della Comm. Sen. di stor. patria. Siena, 1895.
Canastrelli A. — L'Abbazia di San Galgano. Firenze, Alinari, 1896.
Capecelatro A. — Storia di S. Caterina da Siena e del Papato del suo tempo. Siena, 1878.
Casanova E. — La Donna Senese nel Quatrtocento. Siena, 1901.
Caterina da Siena, S. — Le Lettere con proemio di N. Tommaseo. Firenze, Barbera, 1860, 4 tomy.
Christofani Antonio. — Delle storie d'Assisi libri sei. Assisi, D. Sensi, 1866.
Cino da Pistoia. — Vita e poesie di Messer Cino da Pistoia. Ediz. Sebastiano Ciampi. Pisa, Capurro, 1813.
Clausse Gustave. — Basiliques et mosaïques chrétiennes. Paris, E. Leroux, 1893, 2 tomy.
Clausse Gustave. — Les Marbriers Romains. Paris, Leroux, 1897.
Coppini Anita. — Piero Strozzi nell'assedio di Siena. Firenze, 1902.
Cornelius C. — Jacopo della Quercia. Halle, W. Knapp, 1896.
Crove I. A. & Cavalcaselle, — Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe von Dr. M. Jordan. Leipzig, Hirzel, 1869.
Cust, R. H. Hobart. — The Pavement Masters of Siena. Handbooks of the Great Craftsmen series. London, G. Bell & Sons, 1901.
D'Ancona A. — Cecco Angolieri da Siena. Nuova Antologia, Firenze, 1874, tom XXV.
D'Ancona Alessandro. — Origini del Teatro Italiano. Torino, Loescher, 1891, 2 tomy.
D'Ancona A. — Studii di critica e storia letteraria. Bologna, Zanichelli, 1880.
D'Ancona A. e O. Bacci. — Manuale della Letteratura Italiana. Firenze. Barbera, 1898, 5 tomów.
Davidsohn R. — Geschichte von Florenz. Berlin, 1896.
Davidsohn R. — Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz. Berlin, Mittler & Sohn, 1896—1901.
Dei Andrea. — Cronica Sanesi. Muratori, Rerum Italicarum Scriptores, tom XV.
Della Valle, Padre Guglielmo. — Lettere senesi. Roma 1786. Giovanni Zempel, vol 3.
Dino, Duc de. — Chroniques siénoises. Paris, 1846.
Dohme, Dr. Robert. — Kunst und Künstler. Leipzig, A. Seemann, 1879.
Douglas Langton. — A history of Siena. London, J. Murray, 1902.
Douglas Langton. — A forgotten painter (Sassetta). The Burlington Magazine. Vol. I. Nr. 3, 1903.

Douglas Langton. — The real. Cimabue. The Nineteenth Century. London N. 313, marzec 1903.
Enlart E. — Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie. Paris, Thorin & fils, 1894.
Errico Giuseppe. — Folgore da S. Geminiano e la „Brigata spendereccia". Napoli, F. Bideri, 1895.
Faccio Cesare. — Giovan Antonio Bazzi. (Il Sodoma). Vercelli, Gallardi e Ugo. 1902.
Falleti-Fossati C. — Costumi senesi nella seconda metà del secolo XIV. Siena, Bargellini, 1881.
Falleti-Fossati C. — Principali cause della caduta della Repubblica Senese. Siena, Bargellini, 1883.
Folgore da S. Geminiano. — Le Rime di Folgore da S. Geminiano e di Cene de la Chitarra d'Arezzo, nuovamente pubblicate da Giulio Navone. Bologna, Romagnoli, 1880.
Fra Filippo da Siena. — Gli Assempri. Wydał D. F. C. Carpellini. Siena, Gati, 1864.
Frammento di una Cronachetta Senese d'Anonimo del secolo XIV. — Wydał Lisini i N. Mengozzi. Siena, 1893.
Francesco di Tomaseo Cronica. — Muratori, Rerum Ital. script. tom XX.
François d'Assise, Saint. — I. Fioretti, trad. d'Arnold Goffin. Bruxelles, Bulens, 1901.
Frati L. — La vita privata di Bologna del secolo XIII al XVII. Bologna, Zanichelli, 1900.
Frizzoni G. — Arte Italiana del Rinascimento. Milano, Dumolard, 1891.
Fumi L. — Il Duomo d'Orvieto e i suoi restauri. Roma, 1891.
Gaspary Adolf. — Geschichte der Italienischen Literatur. Strassburg, Trübner 1885—8.
Gebhard Émil. — Moines et papes. Paris, Hachette, 1896.
Gigli G. — La città diletta di Maria. Roma, 1716.
Gigli G. — Diario Sanese. Siena, 1854, 2 tomy.
Gonse Louis. — L'Art Gothique. Paris, Quantin.
Gosche Agnes. — Simone Martini. Leipzig, Seeman, 1899.
Grassi Ranieri. — Descrizione storica e artistica di Piza e di suoi contorni. Piza, Prosperi, 1838, 3 tomy.
Grotanelli F. — Leggenda minore di S. Caterina da Siena e lettere dei suoi discepoli. Bologna, Romagnoli, 1868.
Gregorovius Ferdinand. — Lucrezia Borgia. Stuttgart, Cotta, 1874.
Guasti G. — Cafaggiolo e di altre Fabbriche di Ceramiche in Toscana. Firenze, Barbera, 1902.
Heywood W. — The Ensamples of Fra Filippo. A study of mediaeval Siena. Siena, Torrini, 1902.
Heywood W. — The Palio of Siena. Siena, Torrini, 1899.
Heywood W. — A pictorial Chronicle of Siena. Siena, Torrini, 1902.
Kondakoff N. — Histoire de L'Art Byzantin, trad. M. Trawinski. Paris, Librairie de l'Art, 1886.

Kraus Fr. Xav. — Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg in Breisgau, Herder, 1900.

Lehner Dr. F. A. — Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Stuttgart, Cotta, 1886.

Lesca Dr. Giuseppe. — I Commentarii rerum memorabilium, quae temporibus suis contigerunt d'Enea Silvio di Piccolomini. Estratto dagli Annali della R. Scuola norm. sup. di Piza. 1894.

Lisini A. — Lettere volgari del secolo XIII a Geri e Guccio Montanini. Siena, 1889.

Lisini A. — Provvedimenti economici della Repubblica di Siena nel 1382. Siena, Torrini, 1895.

Lisini A. — Notizie di Duccio pittore. Siena, Sordo-Muti, 1898.

Lisini A. — Notizie su le contrade di Siena. Siena, Nava, 1896.

Lisini A. — Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivio di stato in Siena. Firenze, Olschki, 1902.

Lisini A. — Papa Gregorio XII e i Senesi. Firenze, 1896.

Lisini A. — Relazioni tra Cesare Borgia e la Repubblica Senese. Siena, Sordo-Muti, 1900.

Lugano Placido M. — Memorie dei più antichi miniatori e calligrafi Olivetani. Firenze, scuola tipogr. Salesiana, 1903.

Lusini V. — Il san Giovanni di Siena e i suoi restauri. Firenze, Allinari, 1901.

Lusini V. — Storia della Basilica di San Francesco in Siena. Siena, 1894.

Luschin von Ebengreuth. — I sepolcri degli scolari tedeschi in Siena. Siena, Sordo-Muti, 1896.

Machiavelli N. — Opere. Firenze, Conti, 1820.

Marenduzzo A. — Gli „Assempri" di Fra Filippo da Siena. Siena, Nava, 1899.

Marignan A. — Histoire de la sculpture en Languedoc, du XII—XIII siècle. Paris, E. Bouillon, 1902.

Mazzi C. — La Congrega dei Rozzi di Siena. Firenze, Le Monnier, 1882.

Mengozzi N. — Il monte dei Paschi in Siena. Siena, 1891.

Merzario Giuseppe, prof. — I maestri comacini. Milano, G. Agnelli, 1893.

Micheli G. — Il Pavimento del Duomo di Siena. Siena, Sordo-Muti, 1870.

Micheli Prof. Padre Everardo. — Siena e il suo territorio. Siena, Sordo-Muti, 1862.

Minghetti M. — Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI. Scritti Varii. Bologna, Zanichelli, 1896.

Milanesi G. — Sulla storia dell'arte Toscana, scritti varii. Siena, Sordo-Muti, 1870.

Milanesi G. Documenti per la storia dell'Arte Senese. Siena, Porri, 1856.

Minocchi Salvatore. — Le mistiche nozze di San Francesco e Madonna Povertà. Allegoria francescana edita in un testo del Trecento. Firenze Biblioteca scientifica-religiosa, 1901.

Miscellanca storica senese. — Siena, Nava, 1893—8, 5 tomów.

Molinier Auguste. — Les manuscrits et les miniatures. Paris, Hachette, 1892.

Mondolfo U. G. — Pandolfo Petrucci, Signore di Siena. Siena, 1899.

Montalvo A. — Relazione della guerra di Siena. Torino, 1863.

Morawski K. — Historya Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków, 1900.

Morelli G. — Della Pittura Italiana. Milano, Frat. Treves, 1897.

Moriani L. — Notizie sulla Università di Siena. Siena, 1873.
Mussini L. — Le Tavole della Bicherna e della Gabella della Repubblica di Siena. Siena, Bargellini, 1877.
Nardini Despotti Mospignotti. — Lorenzo del Maitano e la facciata del Duomo d'Orvieto. Roma, Tipogr. dell'Unione Cooperativa Editrice, 1891.
Neri di Donato. — Cronica Sanese. Muratori, Rerum Italicarum scriptores, tom XV.
Omont Henri. — Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VI au XI siècle. Paris, E. Leroux, 1902.
Paladini Carlo. — San Francesco d'Assisi nell'arte e nella storia lucchese. Firenze, Rassegna nazionale, 1901.
Palmarini I. M. — L'Arte di Giotto. Firenze, L'Elzevirana, 1901.
Pantanelli A. — Francesco di Giorgio Martini e dell'arte de'suoi tempi in Siena. Siena, Goti, 1870.
Paoli C. — I „Monti" o fazioni della Repubblica di Siena. Nuova Antologia, zeszyt XV, sierpień 1891.
Paoli C. — Il libro di Montaperti. Firenze, Vieusseux, 1889.
Paoli C. — La battaglia di Montaperti, estr. del vol. 2, del Bullet. Senese di Storia patria. Siena, 1869.
Paoli C. — Siena, Firenze e la Valdelsa. Castelfiorentino, 1899.
Paoli C. — Siena alle Fiere di Sciampagna. Conferenze della Com. Sen. di stor. patria. Siena, 1898.
Paoli C. & Piccolomini E. — Lettere volgari del secolo XIII. Bologna, Romagnoli, 1871.
Pastor Dr. L. — Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Freiburg im Breisgau, Herder, 1894, 3 tomy.
Patelta F. — Caorsini senesi in Inghilterra nel sec. XIII, con documenti inediti. Bull. Sen. di stor. patria 1897.
Pavimento (Il) del Duomo di Siena e il prof. Alessandro Franchi. Firenze, Le Monnier, 1880.
Pecci A. A. — Memorie storico-critiche della Città di Siena. Siena, 1755, 4 tomy.
Pecci G. A. — Storia del Vescovado di Siena. Lucca, 1748.
Pératé André. — Etudes sur la peinture siennoise: Duccio. Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1893.
Piccolomini Alessandro. — La Raffaella, ovvero della bella creanza delle donne, dialogo, nuovamente ridoto. Milano, G. Daelli, 1862.
Piccolomini Dott. Paolo. — Indici delle pubblicazioni della Società senese di Storia patria municipale (1865—1870), della sezione letteraria e di storia patria municipale della R. Accademia dei Rozzi (1894—1901). Siena, Sordo-Muti, 1902.
Priuli Bon. contessa. — Sodoma. London. George Bell & Sons, 1900.
Promis Domenico. — Monete della Repubblica di Siena. Torino, Stamparia reale, 1868.
Professione A. — Siena e le Compagnie di Ventura nella seconda metà del sec. XIV. — Civitanova, Marche, 1898.
Professione A. — Corradino di Svevia e il suo passagio per Siena. Siena, 1895.

Prunai G. B. — Siena, una città del Trecento. Firenze, F. Lumachi, 1902.
Raccolta di novellieri italiani. — Torino, Cugini Pomba, 1853.
Reymond M. — La sculpture Florentine. Florence, Alinari, 1898.
Ricci Arturo. — Canzonieri senesi della seconda metà del Quatrocento. Siena Sordo-muti, 1899.
Richter Louise. — Siena. Leipzig und Berlin, Seeman. 1901.
Ricotti E. — Storia delle Compagnie di Ventura. Torino, 1893, 2 tomy.
Rime antiche senesi — trovate da E. Molteni e illustrate da V. de Bartholomeis. Roma. Società filologica Romana, 1902.
Rivoira G. T. — Le origini della architettura Lombarda. Roma, Loescher, 1901.
Rocchi E. — L'Opera e i tempi di Francesco di Giorgio Martini. Siena, Sordo-Muti, 1900.
Roffia G. — Racconti delle principali fazioni della guerra di Siena. Firenze Vieusseux, 1842.
Rondini G. — Sena Vetus. Torino, Frat. Bocca, 1892.
Rondini G. — Tradizioni popolari e leggende di un comune medioevale e del suo contado. — Firenze, 1886.
Rondini G. — Leggende, novellieri e teatro dell'antica Siena. Conferenza. Siena, Sordo-Muti, 1896.
Ronzoni D. Domenico. — L'Eloquenza di S. Bernardino da Siena e della sua scuola. Siena, 1899.
Rossi P. — L'Arte senese nel Quattrocento. Conferenze della Com. Sen. di storia patria. Siena, 1899.
Rossi P. — Cronica. Muratori, Rerum Ital. Script. tom XX.
Rossi P. — Fredo Tolomei rettore della università dei leggisti citramontani dello studio bolognese nel 1301. — Studi senesi. Siena, 1888.
Rossi P. — Pio II a Pienza. Bullet. senese di stor. patr. Siena, Sordo-Muti, 1901.
Rubini Ferd. — Dei restauri eseguiti nella chiesa metropolitana in Siena del luglio 1864 al 31 dicembre 1878. Siena, Bargellini, 1869 e 1879.
Sabatier Paul. — Vie de S. François d'Assise. Paris, Fischbacher.
Salimbene Parmegianino Fra. — Cronaca. Edit. Carlo Cantorelli. Parma, Battei, 1883.
Salvemini G. — Studi storici. Firenze, Seeber, 1901.
Schmarsow A. — Raphael und Pinturicchio in Siena. Stuttgart, 1880.
Schmarsow A. — S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter. Breslau, S. Schottländer, 1890.
Schnaase Dr. Carl. — Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf, 1874.
Schubring Paul. — Pisa. Leipzig, Seemann, 1902.
Schubring Paul. — Schloss- und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien. Berlin, W. Spemann. W czasopiśmie „Die Baukunst". II. Serie, 5 Heft.
Siena e il suo territorio. — Siena, 1862. — Książka zbiorowa.
Sismondi M. Simon de. — Histoire des Républiques italiennes du moyen âge. Bruxelles, 1838, 8 tomów.
Sozzini Alexandro. — Diario delle cose avvenute in Siena dai 21 Luglio 1550. ai Giugno 1555. Firenze, Vieusseux, 1842.
Stapper Riccardo. — Pietro Hispano (Papa Giovanni XXI) ed il suo soggiorno in Siena. Siena, Sordo-Muti, 1899.

Statuti senesi, scritti in volgare ne'secoli XIII e XIV, e pubblicati secondo i testi del R. Archivio di stato in Siena, per cura di F. L. Polidori e L. Banchi. Bologna, 1863, 1871, 1877, 3 tomy.

Supino I. B. — Il Camposanto di Pisa. Firenze, Alinari, 1896.

Tanfani-Centofanti L. — Della patria di Niccolo Pisano, estratto del giornale: „Lettere e Arti". Bologna, 1890.

Thode Henry. — Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIV Jahrhundert. Pietro Lorenzetti. — Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin 1888, XI Band.

Thomas Antoine. — Francesco da Barberino e la littérature provençale en Italie au moyen-âge Paris, Thorin, 1883.

Thomas, Dom Grégoire. — L'Abbaye de Mont-Olivet-Majeur. Sienne, impr. St. Bernardin, 1898.

Thureau-Dangin. — Saint Bernardin de Sienne. Paris, Plon, 1896.

Torraca Francesco. — Studi su la lirica italiana del Duccento. Bologna, Zanichelli, 1902.

Ugurgieri-Azzolini. — Pompe sanesi. Pistoia, 1649.

Vasari G. — Le vite de'più eccelenti Pittori, Scultori ed Architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze, 1878—1882.

Venturi A. — Storia dell'arte italiana. Milano, Hoepli, 1902. — Dwa pierwsze tomy.

Verdiani-Bandi. — La guerra di Siena in Val d'Orcia. Siena, Sordo-Muti, 1900.

Vigo, Pietro. — Carlo Quinto in Siena, relazione di un contemporaneo. Bologna, Romagnoli, 1884.

Villani G. — Croniche. Firenze, Giunti, 1587.

Villari P. — I primi due secoli della storia di Firenze, 1898—9.

Villari P. — Niccolo Machiavelli ed i suoi tempi. Milano, Hoepli, 1895, 3 tomy.

Vita italiana. — Conferenze. Milano, Treves, 1901.

Voigt Dr. Georg. — Enea Silvio de'Piccolomini als Papst Pius der Zweite. Berlin, G. Reimer, 1856, 3 tomy.

Wagner Hans Joachim. — Domenico di Bartolo Ghezzi. Inaugural-Dissertation. Göttingen, 1898.

Weiss A. — Aeneas Sylvius Piccolomini als Papst Pius II. Graz, 1897.

Wickhof F. — Ueber die Zeit des Guido von Siena. — Mittheilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung. X Band, Innsbruck, 1889.

Wood Brown. — Cimabue and Duccio at Santa Maria Novella. — Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV tom.

Wood Brown. J. — The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence. Edinburgh, Schulze, 1902.

Wüscher Becchi. — S. Maria Antiqua, w czasopiśmie: Le Monde catholique illustré. IV Anneè. Nr. 3, Rome, 1902.

Yriarte Ch. — César Borgia. Paris, 1889.

Zdekaner L. — Documenti senesi riguardanti le Fiere di Champagna. Siena, 1896.

Zdekaner L. — La vita privata dei Senesi nel Dugento. Siena, Sordo-Muti 1896.

Zdekaner L. — La vita pubblica dei Senesi nel Dugento. Siena, 1897.

Zdekaner L. — Il Mercante Senese nel Dugento. Siena, Nava, 1900.

Zdekaner L. — Il constituto del comune di Siena dell'anno 1262, pubblicato sotto gli auspici della Facoltà giuridica di Siena. Milano, Hoepli, 1897.
Zdekaner L. — Lettere familiari del Rinascimento senese (1409—1525). Siena, Sordo-muti, 1897.
Zdekaner L. — Sulle origini dello studio senese. Siena, 1896.
Zdekaner L. — Lo studio di Siena nel Rinascimento. Milano, Hoepli, 1894.
Zdekaner L. — Un Battesimo in Siena nel 1399. Siena, Nava, 1896.
Zimmermann Max G. G. — Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. Leipzig, Seemann, 1899.

CZĘŚĆ PIERWSZA

Siena.

ROZDZIAŁ PIERWSZY

CIVITAS VIRGINIS

I.

Sienę porównują do gwiazdy, bo rozłożyła się na pagórkach, poprzerzynanych parowami, jakby na promieniach. Mnieby się raczej zdawało, że podobna ona do olbrzymiego polipa, którego morze tutaj wyrzuciło, kiedy jeszcze Maremmy wodą były zalane. Polip ten osiadł i skamieniał na piaskach, rozciągnął swe dziwaczne kształty na wszystkie strony, a ludzie pobudowali na nim swe domy i pałace, które jakby skorupą go pokryły. Oczy tego potworu — to Palazzo publico, katedra i Dominikanie, a ramiona wyciągają się ku Porta S. Marco, ku Porta romana i ku Camolii. Dwa strumienie: Tressa i Riluogo wryły się głęboko w doliny i płyną do Arbii, do rzeki, bez której Siena nie miałaby swych świetnych dziejów, a w dali wzrok się opiera, ku Południowi o Monte Maggio, pokrytą sinemi gajami, a na Zachód o najwyższą górę tego kraju o Monte l'Amiata. Trochę w północnym kierunku ziemia słynna winem, dolina wiecznych sporów, sieneńską i florentyńską krwią zbroczona Chiana. Zewsząd, czy z ratusza, czy od Dominikanów, czy z murów fortecznych, widoki pełne rozmaitości, malownicze, a do podniesienia uroku przyczyniają się zamczyska i ruiny gęsto po pagórkach rozsiane, przypominające, że tutaj znajduje się jedna z klasycznych ziem feudalnego rycerstwa.

Podanie niesie, że Senio i Aschio, synowie Remusa, uciekając przed stryjem Romulusem, który godził na ich życie, schronili się w sieneńskie góry i założyli tam zamek Senio. Zabrali

oni ze sobą z Rzymu święte godło rodu, wilczycę z bliźniakami, która się stała skarbem nowego miasta.

Gdy obydwaj wygnańcy za szczęśliwe uratowanie składali bogom ofiary, rzecz się szczególna zdarzyła, iż z ołtarza Apollina wznosił się dym nad miarę czarny, a z ołtarza Diany dym biały, jakby najpiękniejszy obłok. Ztąd barwy miejskiego sztandaru, balzany, biała i czarna.

A Sieneńczycy tak czcili swą wilczycę i swój sztandar, że gdy w roku 1264 jakiś bluźnierczy malarz wymalował tarczę, na której lew dławił „lupę“ i pysk jej pokrwawił, rząd skazał artystę na grzywnę z powodu, że śmiał wystawić godło miasta na urągowisko.

Siena więc miała według legendy dawne początki, a już w XIII wieku zwano ją miastem starożytnem, Città vecchia. Ludność jej w ciągu czasów niejednokrotnie północną krwią się odżywiała, osiadały tam po wojnach możne longobardzkie i frankońskie rody — Aldobrandeschi, Ardengheschi, Berardengi, Scialengi i inni o podobnych nazwach. Za Longobardów była Siena miastem królewskiem, Città regia, z którego monarcha dla siebie dochody pobierał, a rządził nią Conte. Później Conte z biskupem władzą się dzielili a w połowie już XII wieku znika Conte, a pozostają jako rząd: biskup i konsulowie, ci ostatni jako przedstawiciele ludu. Biskup i gmina — oczywiście pod najwyższą władzą cesarza. Mieszany ten rząd, duchowny i cywilny wyrobił się z miejscowych sieneńskich stosunków, gdzieindziej w Toskanii nie istniał. Przy końcu jednak XII wieku gmina na niekorzyść biskupiej władzy rozmaite od cesarza otrzymała przywileje, wskutek czego, podobnie jak Piza, stała się przeważnie ghibelińską. Oczywiście owe niemieckie rody, które tam od dawna osiadły, nie małą były dla cesarstwa podporą. Tradycye kościelne wkorzeniły się jednak w ludność tak głęboko, że mimo blizkich stosunków gminy z cesarstwem, biskup sieneński większy tam na świeckie sprawy, aniżeli w innych miastach wpływ wywierał. Spory wynikające z interpretacyi miejskich statutów przedkładano mu do rozstrzygnienia. Charakterystycznym faktem dla historyi Sieny jest owa księga przechowywana dawniej w ratuszu, w którą wpisywano urazy sieneńskiego narodu i sieneńskich obywateli do sąsiadów. „Memoriale delle offese di Siena“ — „Pamiętaj Sieno — napisano tam na pierwszej karcie — że przez długie

czasy prześladowała cię Florencya i inne miasta Toskany wojną i obelgą!...“ Lista uraz była długa, a obok Florencyi, szczególnie Montalcino, Montepulciano i Colle di Val d'Elsa miały się obawiać zemsty Sieneńczyków.

Powtarza się tutaj to samo, co w dziejach Pizy lub Genui — vendetta. Ale Piza miała szeroki przed sobą horyzont, otwarte morze, więc mimo ciągłych walk z Lukką i Genuą dzieje jej są do pewnego stopnia dziejami powszechnej europejskiej polityki, gdy tymczasem Siena, oddzielona od morza Maremmami, od lądu strzeżona przez zazdrośnych sąsiadów, musiała się ciągle poruszać w małem swem terytoryum, naznaczonem jej jeszcze w longobardzkich czasach. Wprawdzie przyszło raz na myśl Sieneńczykom współzawodniczyć z Pizą na morzu i mieć port na Maremmach, ale febra była silniejszą, aniżeli wola sieneńskiej Signorii. W zakupionym w tym celu porcie i zamku w Talamone nikt się nie chciał osiedlać, a Italia wyśmiewała Sienę, że znana z próżności pokłada swe nadzieje w... Talamone...

..... quella gente vana
Che spera in Talamone.

Wojny też sieneńskie stały się właściwie tylko walkami granicznemi o miedzę, o przyoranie zagona. Ale charakterystyką granicznych procesów jest zawziętość tych, co spór prowadzą. Z sąsiedniem Arezzo trwał przez kilka wieków taki krwawy proces. Powodu trzeba było szukać jeszcze za longobardzkich królów. Przy rozgraniczaniu sądowych, co wówczas znaczyło tyle co administracyjnych okręgów, dostała się część dyecezyi Arezzo, ośmnaście parafij, pod władzę sądową sieneńską, pod tamtejszego Gastalda. Oczywiście biskup z Arezzo nie zrzekł się swych praw do tych parafij, a natomiast biskup sieneński rościł sobie prawa do kościelnej władzy wszędzie tam, gdzie Siena rozciągała swoje świeckie ramie. Jeszcze w roku 711 zamordowali stronnicy biskupa z Arezzo Gastalda sieneńskiego, Godoberta, który bronił sprawy swego miasta. W cztery lata później rozstrzygnął król Luitprand wraz z czterema przybranymi do sądu biskupami spór na korzyść Arezzo. Był to pierwszy w tej sprawie wyrok w r. 715. Ale Siena nie tak łatwo się poddała, podjazdy trwały dalej, spór się oparł o kuryę rzymską, która jeszcze większe w tym procesie sprowadziła zamieszanie, rozstrzygając raz na korzyść Arezzo

a raz na korzyść Sieny. Sprawiedliwość zależała od chwilowych, politycznych pobudek. Papież Wiktor II przyznał słuszność biskupowi z Arezzo, Mikołaj II Sieneńczykom; Aleksander II zniósł wyrok swego poprzednika, Kalikst II przechylił się znowu na korzyść Sieny, a w rok później, jego następca Honoryusz stał po stronie Arezzo.

Wyrok Kaliksta tak zmartwił i zaniepokoił biskupa z Arezzo, że tenże na najrozmaitsze wpadał pomysły, aby uzyskać inne orzeczenie. Chciał, aby się obydwaj z biskupem sieneńskim poddali wyrokowi boskiemu. Miano ich zamknąć w osobnych komnatach kościoła laterańskiego w Rzymie i kazać im pościć przy drzwiach zamkniętych. Czyje drzwi pierwej same się otworzą, do tego będą należały owe ośmnaście parafij, o które chodziło.

Biskup wpadł jeszcze na inny dziwaczniejszy pomysł. Obydwaj książęta kościoła mieli się ująć za ręce i równocześnie skoczyć do Tybru; kto utonie, ten będzie ostatecznie w tej sprawie zwyciężonym.

Gwelfred, biskup sieneński, nie zgodził się na tego rodzaju sądy, ale z Rzymu pojechał do domu i w Zielone Święta objął w posiadanie sporne parafie, pokazując ludowi czarny krzyż, który mu papież dał jako znak panowania. Przy tej sposobności miał kazanie, do którego wziął za motto wiersz psalmisty o wróblu, który nareszcie znalazł swe schronienie. Ponieważ jednak biskup bardzo się jąkał, więc lud się z niego wyśmiewał i nazwał to kazanie „Lo sermon de la pazzarella" — kazaniem półgłówka; biedny mowca bowiem, jąkając się, wymawiał zamiast *passera* (wróbel) — *pazzarella.*

Drugiem takiem źródłem krwawych walk pomiędzy Sieną a sąsiadami była spuścizna po „wielkiej hrabinie" Matyldzie. Sto lat spierały się o nią miasta Toskanii; raz cesarz, raz stronnicy, papieża niszczyli z tego powodu włoską ziemię. Rzeczypospolite miejskie przechylały się na jedną lub na drugą stronę, stósownie do tego, gdzie była chwilowa korzyść i gdzie się spodziewały, że z owego spadku jakiś zamek, jakiś skrawek ziemi im się dostanie. Siena w tej mierze zawsze prawie miała przeciwne z Florencyą interesa, wieczna też pomiędzy temi miastami była nieprzyjaźń, wieczne walki i najazdy.

„Sieneńczycy i Florentyjczycy — mówi jeden z włoskich autorów — nienawidzili się z głębi serca, rzec można, z wyrafino-

waną namiętnością i walczyli ciągle ze sobą intrygami, represaliami, mieczem i włócznią, obelgą i sarkazmem, prozą i wierszem, na wzgórzach Chiany i w dolinie Elzy, nękali się w nowelach, legendach i w poezyi". — Ludowa kanzona o Meuccich (pogardliwie przezwisko na Sieneńczyków) wyśmiewa ich „że mają trzech ludzi w swej Bichiernie (urząd finansów), z trzema lirami w kieszeni, zawsze wrzeszczą: wojna! wojna! a gdy florentyński Marzocho wzburzy swą grzywę i białe zęby pokaże, to wilczyca ucieknie i zacznie beczeć jakby jagnię".

Egli hanno tre huomini da Bicherna
Chon tre lire di quatrini,
Sempre gridano guerra, guerra
A questi nostri Fiorentini,
Ma se Marzocho risa i crini
E mostri loro li denti bianchi
Caccierassi la lupa innanzi
Farolla belare come un agniello.

Kronikarz Salimbene pisze swym dosadnym stylem, że podobnie jak pomiędzy człowiekiem a wężem, psem a wilkiem, koniem a smokiem z natury już panuje wstręt i nienawiść, podobnie i pomiędzy miastami toskańskiemi wrodzony gniew istnieje. Pizańczyk nie może znieść Genueńczyka i swego sąsiada z Luki, Florentyńczyk Pizańczyka i tak dalej.

Pomiędzy Sieną a Florencyą było zresztą niemało poważnych przyczyn nienawiści, bo się tam krzyżowały interesa polityczne, ekonomiczne i kupieckie. Siena przedstawiała ghibellińskie, arystokratyczne, feudalne zasady; Florencya, z przeważnie gwelfowską ludnością, była najbardziej demokratycznem miastem we Włoszech.

Rozwijająca się Siena miała zresztą do walczenia nietylko z zewnętrznymi nieprzyjaciołmi, ale na własnem jej terytoryum mieszkało mnóstwo lennego rycerstwa, które zazdrosnem okiem spoglądało na wzmagającą się potęgę gminy i jej samorząd. Na przełomie XIII wieku liczono w Sieneńskiem sześćdziesiąt ośm możnych arystokratycznych rodów.

Z tradycyi i interesu trzymały te rody z cesarstwem, były przedstawicielami ghibellińskiej potęgi; ludność miejska, osobliwie ludność uboższa, już wskutek zwykłej nienawiści do możnych stawała się gwelfowską. Dawne rodziny longobardzkiego i frankońskiego pochodzenia tworzyły wobec ludu zwarty, opozycyjny

stan magnatów. Miasta nienawidziły tych wrogów swego mienia i swej wolności. Z tradycyj ludowych dotąd nie znikły owe straszne postacie rycerzy — rabusiów i jeszcze dzisiaj powiadają — ukazuje się w mglistych dniach jesiennych w dolinie della Paglia, taki Ghino di Tacco z wielką włócznią w ręku, a dusza jego nie ma spokoju, bo obrabował — papieża.

Pomiędzy magnackimi rodami wyszczególniali się przed innymi hrabiowie Aldobrandeschi, o których mówiono, że mają tyle zamków, ile jest dni w roku. Za dawnych czasów drżała przed nimi Siena, drżało i Orvieto. Dumni, okrutni, gwałtowni, stali się nieszczęściem kraju. Dante widzi jednego z nich, Omberta, w czyścu, jak tam za swą dumę pokutuje i płacze nad losami przodków.

„Stara krew moich dziadów i czyny ich pełne chwały w takie mnie wzbiły zarozumienie, że zapomniawszy o naszej wspólnej matce, każdym pogardzałem, dopóki pycha nie pociągnęła mnie i moją rodzinę w nieszczęście...

L'antico sangue e l'opere leggiadre
De' miei maggior mi fer si arrogante,
Che non pensando alla comune madre
Ogni uomo ebbi in dispetto...

Gdy Dante ubolewa nad plagami, które Włochy nawiedzają, do plag tych Aldobrandeschich zalicza, hrabiów di S. Fiora. — Skromny mnich sieneński Fra Filippo opisuje, jakich oni mieli ludzi w swej służbie.

Do hrabskich ulubieńców, mówi Fra Filippo — należał dowódzca milicyi, un Caporale, który się nazywał Giovagnuolo di Val di Sieve. Był to tak okrutny człowiek, że raz wyprosił sobie jako łaskę u Aldobrandeschich, aby mógł ściąć stu więźniów wziętych w niewolę. Użył do tego starca, który się dobrze sprawił, bo miał djabła w sobie, sto głów też jednego dnia spadło. Giovagnuolo tak się rozbestwił, że za zapłatę starcowi także głowę uciął. A taki był zawzięty wobec swych nieprzyjaciół, że jeszcze na łożu śmiertelnem wrzał zemstą przeciw wszystkim, do których miał urazę. Zawołano do niego przeora z miejscowego klasztoru Augustynianów, aby go na śmierć przygotował, ale Giovagnuolo nie chciał się spowiadać, a gdy go przeor i rodzina do tego namawiali, bronił się, mówiąc, że w razie wyzdrowienia musi prze-

cież zemścić się na swoich nieprzyjaciołach; gdyby zaś teraz Panu Bogu przyrzekł, że tego nie uczyni, to takiego przyrzeczenia nie dotrzyma. „Jeżeli wyzdrowieję — mówił — dusza moja pragnie jeszcze vendetty, a gdybym coś innego obiecywał, tobyście mi nie wierzyli... Mam tylu w przyszłem życiu nieprzyjaciół, że gdyby mi nawet Bóg chciał grzechy przebaczyć, tobym nie mógł tego uczynić. Zresztą Bóg by mnie nie przyjął mimo Swego miłosierdzia, a jabym się także tak nie upodlił, abym miał przed Nim bojaźń swą okazywać. Skoro wiem, że Bóg by mi nie zaufał, to i ja tem mniejbym Mu ufać potrafił".

„Umarł też nie przyjąwszy ostatniego sakramentu, a hrabiowie mimo to kazali go pogrzebać w kościele. Augustynianie bronili się zrazu, ale nareszcie ulegli „bojąc się bardziej Aldobrandeschich aniżeli Boga". Gdy jednak ciało zostało pochowanem, jakieś licho takie w kościele wyprawiało łoskoty i taka burza powstała, że nietylko zakonnicy, ale i sąsiedzi w nocy oka zmrużyć nie mogli. Widać było przez szpary walczących ze sobą rycerzy, piechotę nacierającą na siebie, z mieczem w ręku, a dzikie zwierzęta najokropniejsze wyprawiały ryki. A gdy ten piekielny rumor po trzech dniach nie ustawał, zakonnicy byli zmuszeni wynieść ciało zbrodniarza i pochować je w ogrodzie nad rzeką. Wtedy był spokój"...

Prawie gorszymi od Aldobrandeschich byli jeszcze Ardengheschi z Civitelli, którzy niepokoili okolice Maremmy. „Ich zajęciem było rabować bydło, stajnie rozbijać i zabierać resztki dobytku ubogim kobietom, rzucać kamienie na spokojnych sąsiadów". To też dzielny podesta sieneński Barrne de Mangiadari miał nie mało z nimi do czynienia, zarzucając ich całym potopem kar rozmaitych. A gdy mu się z rąk wymknęli, zadekretował „że gdy którego z nich pochwyci, to go będzie trzymał na piazza del Campo, jak psa rzeźniczego na łańcuchu, a potem każe go smagać, wlekąc przez ulice Sieny i wreszcie wygnać z okolicy".

W ten sposób już śmiała Rzeczpospolita miejska przemawiać do feudalnych magnatów.

II.

Żywiołem, który się głównie przyczynił do rozwinięcia tej potęgi miasta i Sienę możną uczynił, byli kupcy i bankierzy. Handel i przemysł stały się podwaliną jej rozwoju, podobnie jak w wielu innych miastach Toskanii i Włoch północnych.

Longobardzkie i frankońskie rycerstwo wykluczyło zupełnie od rządów żywioł łaciński, miejscowy i wskutek tego, mimo woli, wskazało mu drogę, na której mógł dojść do siły i znaczenia: wzbogacenie się. Włosi też starali się skorzystać ze stosunków, a walka pomiędzy najezdzcami a podbitą ludnością toczyła się powoli, na ekonomicznem polu.

Miejscowości Toskańskie, o którychbyśmy dzisiaj nawet nie przypuszczali, że mogły mieć jakieś ekonomiczne znaczenie, prowadziły w XIII wieku bardzo rozległy handel. Takie San Gemiiano utrzymywało kupieckie stosunki z bizantyńskiem państwem, z Egiptem i Azyą mniejszą, tamtejsi mieszczanie sięgali po zysk do Sardynii, Neapolu i Sycylii.

Stan kupiecki rozwijał się w Sienie wyjątkowo szczęśliwie już z początkiem XII wieku i wytwarzał nadzwyczaj rozumny i ojczyznę miłujący patrycyat. Obok kupców, w ścisłem tego słowa znaczeniu, którzy wywozili najważniejsze podówczas artykuły włoskiego handlu: wschodnie materye i korzenie, pieprz, imbier, wosk, szafran, uprawiany w Toskanii na wielkie rozmiary, a wprowadzali wyroby lniane, sukno, skóry do robienia pargaminu, trzcinę cukrową, tudzież koronki z Francyi i z Anglii, właściwą siłą Sieny byli bankierzy i wekslarze.

Udzielali oni pożyczek gminom i duchowieństwu nietylko we Włoszech, ale we Francyi, w Niemczech i w Anglii. Francya była wówczas najbardziej cywilizowanym i najlepiej administracyjnie zorganizowanym krajem, handel więc z nią stał się wcale bezpiecznym. Wielka droga handlowa pomiędzy Włochami a Francyą, słynna via Francigena, tak była uczęszczaną, że stosunkowo wygodnie się nią jeździło.

Rozbójnicy napastujący podróżnych na via Francigena srożej byli karani, aniżeli rabusie po innych drogach. Pierwszych wieszano na wysokiej szubienicy tak, aby ciało nie mogło być zdjęte, i aby się samo z siebie rozpadło, drugim zaś jedną nogę tylko ucinano.

Gdy kupcy sieneńscy wyjeżdżali do Ziemi Świętej, do św. Ja-

kóba z Compostelli, przez Pirenee, albo nawet do bliskiego Rzymu, robili testament; do Francyi wybierali się bez tej ostrożności.

Służba pocztowa pomiędzy Francyą a Toskanią także dostatecznie była urządzona. Włosi bawiący w Prowancyi lub w Paryżu listy do domu pocztą przesyłali. Towary przewożono na zwierzętach jucznych, przeważnie na mułach; kilka domów handlowych gromadziło wspólnie swe ładunki i urządzało karawanę. Całe szeregi zwierząt i zbrojnych ludzi ciągło małemi dniami, pomiędzy góry i parowy, ścieżkami i wązkiemi drożynami ku Północy. Szerokich gościńców tak było nie wiele, że jeszcze za Wawrzyńca Medyceusza nie można było z Florencyi do Bolonii wozem przejechać.

Oczywiście zupełnie bezpiecznemi, osobliwie w alpejskich krajach, te podróże nie były, trzeba się było nieraz bronić przed rozbójnikami, albo przed gorszem od nich feudalnem rycerstwem. Najczęściej jednak składało się za wolny przejazd okup kasztelanom, miastom zaś różnorodne cła i opłaty. Ajenci więc towarzystw handlowych musieli mieć otwarte kieszenie i całe ładunki towarów tylko na podarunki przeznaczonych. Pięknym po drodze hrabinom, przywożono pomarańcze, kilka par pończoch lub wschodnie pachnidła, miejskim strażnikom — srebrniki.

Najgłośniejsze na całą Europę jarmarki odbywały się w Szampanii. Było ich sześć: jeden w Lagny, jeden w Bar sur Aube, dwa w Provins i dwa w Troyes, a trwały tak długo, po półtora i dwa miesiące, i tak koleją po sobie następowały, że właściwie cały rok niemi był zajęty. Dni targowe łączyły się zazwyczaj z jakąś wielką kościelną uroczystością i odpustem, jak dzisiaj jeszcze w katolickich krajach. Jarmark na św. Jana należał do najważniejszych.

Ruch towarów, interesów, bywał olbrzymi, a mimo niesłychanego zjazdu kupców z przeróżnych krajów, porządek w zawieraniu kontraktów panował wzorowy. Każdy jarmark dzielił się na peryody, w których załatwiano tylko pewne czynności. Około dziesięć dni trwało układanie i ustawianie towarów, poczem dopiero następował właściwy jarmark, a wreszcie kilka tygodni pracowały banki, załatwiając pożyczki i zamianę pieniędzy. W ostatnich dniach likwidowano interesa i wystawiano weksle i listy dłużne. Wypłaty naznaczano, albo jak dzisiaj, w miejscu zamieszkania wierzyciela, albo na jednym z przyszłych jarmarków.

Na północy nazywano włoskich kupców i bankierów Lombardami, pomimo że tylko w części pochodzili z Lombardyi. Głównym ich interesem była wymiana pieniędzy i udzielanie pożyczek. A że procenta nieraz bardzo bywały wysokie, więc uważano powszechnie Włochów za lichwiarzy i nienawidzono tych „psów lombardzkich“ — „lombardi cani“. Piosnki ludowe francuskie z owych czasów pełne są na nich złośliwych wymyślań.

Do niepopularności Włochów, oprócz lichwy i to się przyczyniało, że w wielu miastach na Północy wydzierżawiając opłaty konsumcyjne, bardzo ściśle pilnowali swego interesu. Ludność więc uważała ich za wysysające jej mienie pijawki.

Bardzo ożywione stosunki handlowo-finansowe istniały pomiędzy Sieną a Paryżem, Montpellier i Marsylią, tudzież południowemi Włochami, Sycylią, Rzymem i miastami środkowych i północnych Włoch. Najliczniejszą klientelą Sieneńczyków były gminy i wyższe duchowieństwo, bo najpewniejszą dawały gwarancyę. Jacopo Angiolieri miał we Francyi dwudziestu pięciu wielkich klientów pomiędzy duchowieństwem i gminami. Arcybiskup koloński winien był Piccolominim dziesięć tysięcy marek, biskup z Bambergu i patryarcha z Aquilei byli także dłużnikami Sieneńczyków.

W listach kupców sieneńskich z Francyi do rodzin spotykamy nazwiska Cacciacontich, Tolomeich, Salimbenich, Buonsignorich, Squarcialupich, same potężne sieneńskie firmy.

Po większej części były to zorganizowane spółki, a do najważniejszych należało towarzystwo Buonsignorich, założone w r. 1289. Buonsignori obracali tak znacznym kapitałem, że jednemu tylko dłużnikowi, biskupowi z Volterry mogli pożyczyć sześć tysięcy lirów, sumę na owe czasy niesłychanie wysoką. W zastaw wzięli miny i zamek Montieri. Ich spółka była znaną w całym ówczesnym świecie pod nazwiskiem Grande Tavola, miała wielki wpływ finansowy nietylko we Włoszech ale i za Alpami. We Francyi dość było powiedzieć la grande table, magna tabula, albo tabula de Sene, aby wiedziano, że chodzi o ową sieneńską firmę.

Inna „Compagna“ Piccolominich istniała już w XII w. W r. 1193. kupił od niej Don Gregorio, opat klasztoru św. Michała w Passignano, w Val di Pesa sukna w wartości pięciu lirów. W XIII wieku mieli Piccolomini oprócz głównego domu w Sienie także

wielki bank z rozległemi składami towarów w Wenecyi, któremu podlegały filie w Tryeście, w Aquilei i w Cividale del Friuli. W r. 1253. jeździł Gabryel Piccolomini do Aquilei, gdzie kompania miała wydzierżawić pobór opłat od soli, wina i żelaza wprowadzonego do miasta.

Bogactwa Salimbenich były prawdziwie cesarskie, imperial ricchezza. W r. 1274 zakupili oni od gminy sieneńskiej na raz dobra: Tentennano, Montorsaio, Castiglion senese, Castel della Selva i Castellare di Monte cuccheri. W r. 1337. podzielili pomiędzy szesnastu członków swego rodu sto tysięcy florenów, a następnego roku zapłacili za jedwabne materye złotem tkane znów sto tysięcy florenów, wielkiemu kupcowi syryjskiemu, który przybył do porto Ercole. Ostatni ten szczegół może nam dać wyobrażenie, jak wielki był obrót pieniężny w tych domach handlowych.

Sieneńczyków miano za rzetelnych kupców, za pewnych klientów, buoni pagatori e sicuri, a zanim Florencya zaczęła sprawować interesa papieży, wielkie domy bankowe w Sienie stały na ich usługach, ściągały już za Grzegorza IX., w r. 1227. należytości kuryi rzymskiej przez swych ajentów, w całem Chrześcijaństwie i pożyczały jej znaczne sumy.

Bankowe interesa Sieneńczyków obejmowały głównie trzy gałęzie: zamianę monety metalowej (bancherotti, wekslarze); pożyczanie na procent i przyjmowanie pieniędzy na oprocentowanie, na dłuższy termin, albo na cambio conto corrente. Co do wysokości odsetek to kościół wydawał od czasu do czasu zakazy pobierania lichwy, ale te przepisy rozciągały się tylko na wypadki zbyt wysokich procentów, na interesse improbo, mordens. Dwanaście od sta nie uważano za procent zbyt wygórowany.

Oczywiście celem przeprowadzania spraw handlowych w obcych krajach wysełali bankierzy agentów, których odpowiedzialność i stosunek do domu bankowego osobnemi przepisami ściśle był określony. Również bardzo dokładne istniały normy co do „spółek handlowych", co do „listów kredytowych" i prowadzenia ksiąg kupieckich.

„Compagna" stała się podstawą wszelkich większych interesów. „Anziani" spółki, po dzisiejszemu mówiąc „prokurzyści" przysięgali wobec sędziego i notaryusza, kładąc rękę na ewangelii, że będą zarządzać wspólnym majątkiem rzetelnie i w dobrej wierze, pilnować towarów i pism handlowych, że nie będą pożyczać pie-

nędzy prałatom i baronom, bez zezwolenia spólników, a wreszcie przyrzekali nie grać w gry hazardowe, „nie wdawać się z kobietami i nie łożyć na nie pieniędzy".

Spólnicy Jacoma di Guidi Cacciaconti, który w r. 1260., w interesie swego domu bawił we Francyi, gorąco mu w liście polecali, aby pożyczał tylko pewnym ludziom i wzywali Boga na pomoc, aby go w tej mierze swą łaską na korzyść kompanii obdarzył. W owym liście znajduje się cały spis biskupstw i opactw we Francyi, które nie zwracały pożyczonych pieniędzy.

W połowie XII wieku, po raz pierwszy widzimy rozwój interesu depozytowego na wielkie rozmiary. Domy bankowe takie już umiały wzbudzać zaufanie, że składano w nich nawet znaczne kapitały, celem oprocentowania. Bankierzy wystawiali kwity depozytowe, fedi di deposito i zazwyczaj płacili trzy od sta od złożonych pieniędzy.

Kupiectwo sieneńskie dzieliło się na dwie klasy: na kupców en gros zwanych mercatores, którzy zarazem byli bankierami i na kupców drobiazgowych pizzicari, trudniących się li tylko sprzedażą przedmiotów zwyczajnego handlu.

Olbrzymie składy towarów były jedną z ciekawości Sieny, magazyny Malavoltich zajmowały prawie całą część miasta, fondaco dei Malavolti; do większych należały także składy Buonsignorich, Incontratich i Cancellierich.

Sieneńscy kupcy mieli we Francyi do walczenia ze współzawodnictwem żydów i Florentyńczyków. Osobliwie co do przemysłu sukienniczego nie mogli tym ostatnim dorównać, bo Siena nie miała dość wody, aby swe sukiennictwo rozwinąć. Przemysł ten nie ograniczał się zresztą na samą fabrykacyę sukna tkanego w fabrykach lub po wsiach, ale głównem zadaniem włoskiego sukiennictwa była apretura. W tym celu sprowadzano w wielkich ilościach surowy towar z Oryentu, z poza alpejskich krajów, z rozmaitych opactw, nawet z Francyi i Flandryi, przysposabiano go, farbowano i odsyłano ulepszone sukno nieraz tą samą drogą, którą do Włoch zostało wprowadzone.

Żydzi także i w domu, w Sienie stali się groźnymi współzawodnikami włoskich bankierów, a widocznie było ich tam nie mało, skoro od początku XIII wieku mieli własną korporacyę, un'università. Swoją zręcznością, swoją wytrwałością i wykształceniem umieli jednak Sieneńczycy wszystkie trudności zwyciężać,

gromadzić olbrzymie majątki i przyczyniać się do ufundowania i wzmocnienia Rzeczypospolitej.

Dobrem dla nich poleceniem w dalekich krajach była wyborna sieneńska moneta. Gdy bowiem wówczas pieniądz, zawierający odpowiednią część szlachetnego metalu, był powszechnie dość rzadkim a same nawet państwa, osobliwie mniejsze Rzeczypospolite własną monetę fałszowały — Sieneńczycy bardzo na to uważali, aby ich pieniądz zupełnie odpowiadał swej nominalnej wartości, aby był „rzetelnym".

Stan kupiecki we Włoszech podniósł się, jużto wskutek swego zajęcia wymagającego wielu wiadomości, jużto z powodu ciągłych podróży i stosunków z Francyą — bardzo wysoko w kulturze, a rzec można, że klasa kupców i urzędników komuny wykształciła język ludowy włoski. Słynny kronikarz florentyński, Giovanni Vilani był kupcem, a Sozzini fabrykantami sukna. Wydane pod tytułem „Lettere volgari del secolo XIII." [1]) listy kupców sieneńskich świadczą o tem, jak wielką to społeczeństwo miało, co do rozwoju języka, zasługę. Rzec można, że kupiectwo przygotowało język Dantemu.

Oczywiście to gonienie za groszem, ta ciągła troska o wzbogacenie się, sprowadziła za sobą i różne ujemne strony charakteru. Sknerstwo i lichwiarstwo to największe sieneńskich kupców błędy, które osobliwie Fra Filippa, autora anegdotek z początku XIV wieku, nie mało bolały. Bardzo się często zdarzało, że bogacze na łożu śmiertelnem, wskutek wyrzutów sumienia, kazali zwracać mienie nieuczciwie nabyte, a szpital w Sienie i fundusz budowy katedry, niejednokrotnie takiemi pieniądzmi zostały zasilane. Ranieri Piccolomini, testamentem z dnia 19 września 1239 przeznacza duży legat szpitalowi di Santa Maria della Scala „aby mu winy zostały odpuszczone, i aby w ten sposób zwrócił pobieraną lichwę i wszystkie źle nabyte dobra". — Gabryel Piccolomini przykazuje w testamencie zapłacić 144 lirów „w dobrej monecie" pro remedio animae. Federigo Rimpretto, kupiec z Sieny, testamentem spisanym w Kremonie każe oddawać grosz nieuczciwie zyskany, male oblata szpitalowi i archidiakonowi kościoła katedralnego w Sienie. — Pobieranie lichwy tłómaczy się wielkiem niebezpieczeństwem, na jakie się narażali kapitaliści pożyczając

[1]) Lettere volgari del secolo XIII. scritte da Senesi. Bologna, Romagnoli 1871.

pieniądze, zwłaszcza w obcych krajach, a jeżeli kościół, jak to czasami bywało, wmięszał się i rzucił klątwę na lichwiarskiego bankiera, to wtedy dopiero niebezpieczeństwo przemieniało się w pieniężną katastrofę. Duchowni dłużnicy uważali klątwę za powód, aby wierzyciela nie zapłacić i wprost nieraz oświadczali, że długu nie zwrócą „per lo fatto dello scomunicamento". Król Filip francuski kazał więzić włoskich bankierów za lichwę i konfiskować ich kapitały. Sieneńczycy więc radzili sobie jak mogli i w razie niebezpieczeństwa składali swe pieniądze na obce nazwiska, najczęściej na imię angielskich albo flamandzkich domów bankowych.

Pycha unosiła także tych dorobkiewiczów, a złościwy sieneński poeta Cecco Angiolieri w zgrabnym wierszyku opisuje losy takiego pyszałka. „Kiedy Ner Piccolin — powiada on — powrócił z Francyi, taki był dumny na swoje floreny, że ludzie małymi jak myszy mu się wydawali. Z każdego sobie drwił i wszystkich za nic nie miał. Wtedy zwykł był mawiać: niech licho weźmie moich znajomych, wszyscy wobec mnie tak maluczcy, że obcować z nimi nie mogę. — Ale pomimo swego rozumu doszedł on do tego, że teraz nie ma tak maluczkiego sąsiada, któryby do niego chciał słowo przemówić. A o florena mogę się założyć, że zanim ośm minie miesięcy, powie on każdemu, kto mu zechce podać kawałek chleba, szczere „Bóg zapłać"!

Zbogacenie się rodzin kupieckich wyrabiało obok dawnego feudalnego rycerstwa rodzaj plutokracyi, która oczywiście nienawidziła dawnej szlachty i wszelkimi sposobami, a najczęściej udzielaniem wielkich pożyczek ją niszczyła. Tradycye feudalne były jednak tak jeszcze silne, że kupiectwo, zwalczając potęgę dotychczasowych możnowładców, wchodziło pod wieloma względami w ślady rycerstwa i przyjmowało osobliwie zewnętrzne formy feudalizmu. Dość powiedzieć, że gmina zaczęła pasować rycerzy i tworzyć własną miejską szlachtę. W dniu 15 sierpnia, w święto Wniebowzięcia Panny Maryi, otrzymywali synowie wielkich rodzin patrycyuszowskich na Placu, na Campo, z rąk podesty miecz i złote ostrogi, na koszt gminy, która ich mianowała rycerzami. Uroczystość kończyła się wielkiem nabożeństwem, a istota tego aktu o tyle tylko w porównaniu z feudalną przeszłością uległa zmianie, że w nim brała udział cała ludność i że owi nowi rycerze powstawali niejako z woli gminy, pod sankcyą ludu.

Duch demokratyczny w tem się także przebija, że owa miejska szlachta porzuciła już kult dawnych patronów feudalnego rycerstwa, św. Grzegorza i św. Marcina, a przybrała sobie za patronkę opiekunkę ludu, Madonnę, której obraz wisiał w kantorze i do której zwracały się modły pospólstwa. Z końcem więc XII wieku, stoją na czele sieneńskiego społeczeństwa, obok dawnych Nobili, bogacze i magnaci — Ricci i Potenti.

Magnaci zachowują nie mało rycerskich wyobrażeń i zwyczajów dawnej szlachty, rozczytują się w romansach francuskich o królu Artusie, z Francyi przywożą pieśni trubadurów, urządzają rycerskie zabawy, przedstawiają na Piazza misteryum św. Grzegorza, uwalniającego dziewczynę z paszczy smoka, a w publicznych sprawach niejednokrotnie zapatrują się na prawa feudalne. Gmina zdobywa sobie nowych wasali, traktuje z dawnymi, stosunki swe z sąsiadami urządza według feudalnych zwyczajów.

Ze wszystkich miast toskańskich Siena najdłużej pozostała feudalną, pomimo że klasa przechowująca dawne tradycye bardzo się zmieniała, nowe przybierając żywioły. Zawód zresztą kupiecki łączył się wówczas z rycerskiem rzemiosłem; aby bronić ciągnących w dalekie kraje karawan, trzeba było odwagi, zręczności w robieniu bronią i innych zalet wojskowych. Dlatego kupcy sieneńscy nazywają się w ówczesnych dokumentach publicznych kupcami-żołnierzami, milites et mercatores senenses.

Stan kupiecki w Sienie zaczyna jednak chylić się ku upadkowi z końcem XIII wieku. Różne na to składały się powody. Przedewszystkiem przyjmowanie cudzych kapitałów celem oprocentowania było na owe czasy bardzo niebezpiecznym interesem, zlikwidowanie bowiem udzielanych w dalekich krajach pożyczek natrafiało na wielkie trudności, a często w razach wojny i rozruchów było prawie niemożliwem. Wskutek tego powtarzały się od czasu do czasu bankructwa domów handlowych, stając się powodem nie tylko upadku samych firm, ale nadto wielkich strat prywatnych osób.

Żadne jednak bankructwo nie pociągnęło za sobą takich szkód i nie zachwiało tak dalece kredytem sieneńskim, jak upadek firmy Buonsignorich, Gran Tavola. Od tego czasu stosunki kredytowe i kupieckie pomiędzy Sieną a Francyą zupełnie się rozluźniły, z czego korzystali florentyńscy kupcy, aby o ile możności zawładnąć kredytem. Także i interesa. kuryi Rzymskiej zaczęli

z końcem wieku załatwiać Florentyjczycy, co również wielkim dla sieneńskich bankierów było ciosem. Kupiectwo sieneńskie stawało się wskutek swej chciwości w interesach i we własnej ojczyźnie bardzo niepopularnem, gdyż zamożne firmy nadużywały nieraz swego stanowiska na niekorzyść miejscowej ludności, monopolizując w swych rękach i podnosząc ceny najpotrzebniejszych artykułów żywności, czego im naturalnie lud nigdy już nie przebaczył. Z końcem też XIII wieku mijają najświetniejsze czasy finansowej potęgi Sieny.

III.

Il campanaro, dzwonnik ratuszowy, ważną był w Sienie osobistością, on tylko swemi uderzeniami w dzwon miejski mógł zwoływać zgromadzenie ludu. Zwało się ono parlamentem, istniało od dawna, ale za czasów, kiedy jeszcze Biskup rządził, odbywało się na placu biskupim. Przeniesienie go na Piazza del Campo, w XIII wieku, znaczyło wyzwolenie się z pod duchownej władzy. Parlament, Consiglio generale della Campana, składał się z trzystu najznakomitszych obywateli miasta, „dobrych katolików i ludzi dobrej zażywających sławy", nie ekskomunikowanych i nie podejrzanych o herezyę, których wybierał a raczej mianował podesta. Aby być wybranym, trzeba było przynajmniej lat dziesięć mieszkać w Sienie, ale w tej mierze robiło się wyjątki dla sędziów, prawników i rycerstwa, wielkie mającego posiadłości. W razach szczególnie ważnych wzmacniano jeszcze parlament, powołując do rady obywateli, którzy zazwyczaj doń nie należeli. Porządek dzienny obrad przybijano na palazzo publico i o tych tylko sprawach wolno było obradować, które tam były ogłoszone. Dwóch notaryuszów spisywało protokoły obrad, a znaczna ich część do dziś dnia się przechowała w sieneńskich archiwach. Podesta albo jego zastępca otwierał posiedzenie w imię Boże, czytał porządek dzienny i powoływał do prowadzenia obrad przewodniczącego. Rozprawy bywały czasem bardzo burzliwe i gorące, ale zwykle prowadzono je z wielkiem umiarkowaniem. Jeżeli się na wniosek zgadzano, to wołano „fiat!", jeżeli nie, to krzyczano, pukano i protestowano.

Bardzo barwny opis posiedzeń podobnego zgromadzenia we Florencyi daje nam słynny magister Boncompagno z Bolonii, który uczył z początkiem XIII wieku gramatyki i retoryki i wiele ciekawych pism po sobie pozostawił.

„Rzeczą mowców jest schlebiać zgromadzeniu, kłamać i łudzić — powiada on. — Najprzód zwykli oni byli prosić, aby ich słuchano, a heroldzi w infułach, podobnych jak sądowi woźni, wołali: słuchajcie, słuchajcie!", następnie wymagał zwyczaj retoryczny, aby wzywać Boga najwyższego, Matkę Boską i świętych patronów, aby zgromadzenie wypadło na chwałę i pożytek rycerstwa i ludu. Nim jednak mowca przystąpił do rzeczy, lubił wplatać do swej mowy pochwały tej lub owej osobistości, albo całemu zgromadzeniu przyjemne powiedzieć słowa. Jeżeli mowcy o to chodziło, aby do zemsty naród pobudzić, albo skłonić zgromadzenie do wypowiedzenia wojny, to takie robił straszne miny, tak groził i przywoływał na pamięć świetne czyny i zwycięstwa przodków, że zazwyczaj osiągnął, co zamierzył, a przy końcu jego mowy niepokój przelatywał zgromadzenie, płaszcze podnoszono w powietrze i krzyczano fiat! fiat!

„Tych plebejskich ruchów — dodaje uczony magister — takiej oratorskiej doktryny nabywa się naturalnie tylko przez praktykę".

Pomimo łacińskiego fiat!, rozprawy toczyły się już w pospolitej mowie, po włosku.

Rozprawy parlamentu, zwłaszcza po szczęśliwie zakończonej wojnie, kiedy buta lud rozbierała, cechowała nieraz całą dzikość ówczesnych zwyczajów. Na Consiglio della Campana dnia 30 sierpnia 1255 rozprawiano nad losami zamku Torniella in Val di Merse, który należał do pośledniejszej rodziny baronów tego nazwiska. Poddali się oni byli w r. 1245 gminie sieneńskiej, ale wkrótce bunt podnieśli i ponownie zostali zwyciężeni. Wydział, który miał sprawę rozpatrzeć, stawiał wniosek, aby ich skazać na wieżę. Tego samego zdania byli członkowie zgromadzenia z rycerskiego stanu, ale lud chciał, aby im ręce i nogi poobcinać. Przez dłuższy czas toczyła się nad tem rozprawa, czy Torniellemu wyłupić jedno oko, czy obydwa.

Celem rozpatrywania i przeprowadzenia spraw szczególnie ważnych, wybierano rodzaj komisyi, które zwano Balia. Niektóre z nich zamieniały się w stałe urzędy i przetrwały wieki.

Consiglio, parlament, co rok wybierał członków rządu i naj-

wyższego urzędnika państwa, podestę. Tego ostatniego powoływano czasami nawet tylko na sześć miesięcy, a od r. 1212 zawsze był nim cudzoziemiec. Cesarstwo, a osobliwie za Fryderyka II, próbowało wyrobić sobie wpływ na wybór podesty, ale gmina nie dała sobie wydrzeć tego prawa.

O podestę bardzo był lud zazdrosny i czuwał nad nim, aby się nie połączył bliżej z jednem ze stronnictw, albo nie zechciał przyswoić sobie despotycznej władzy. Nie wolno mu też było przyjmować podarunków lub zaciągać długów, i nie można było z nim mówić w tajemnicy, wieczorem. Także zabraniały mu prawa wychodzić w nocy na ulicę, chyba w interesie Państwa, i nie pozwalały mu mieszkać w tej części miasta, w której mieszkał jego poprzednik w urzędzie.

Wjazd nowego najwyższego w Państwie funkcyonaryusza był zawsze bardzo uroczystym. Na granice sieneńskiego terytoryum wysyłano naprzeciw niemu deputacyę, do której często należeli artyści. Oczywiście to stronnictwo, które go sprowadziło, starało się otoczyć przybysza aureolą sławy, aby swój wybór wobec publiczności usprawiedliwić. Ciekawość, aby widzieć wjeżdżającego, gorączkowe przybierała czasem rozmiary. Całe miasto się stroiło, przywdziewano najpyszniejsze ubiory, milicya występowała, Siena wyglądała świątecznie.

Nazajutrz po przyjeździe składał podesta w katedrze, w obecności Signorii, kleru i ludu przysięgę, że będzie ściśle przestrzegał statutów miasta, że w wymierzaniu kar będzie sprawiedliwym, że nigdy nie przyswoi sobie więcej władzy, aniżeli mu się według statutów należy, tudzież, że nie będzie żądał większego wynagrodzenia, aniżeli to, które dlań zostało ustanowionem. Pensya zresztą na owe czasy była zupełnie dostateczną. Po roku 1364 dostawał podesta za sześć miesięcy urzędowania trzynaście tysięcy lir, później tylko dziesięć.

Wogóle stanowisko rządu nie było do pozazdroszczenia. Członkowie Signorii, zazwyczaj na dwa miesiące wybierani, nie mogli przez ten czas wychodzić z ratusza, chyba w bardzo ważnych sprawach Państwa, przy sposobności publicznych uroczystości, albo z powodu choroby, ślubu albo śmierci kogoś z najbliższych swych krewnych. A nawet w tych wypadkach nie byli panami swej woli, ale Podesta dawał pozwolenie: czy mogą wyjść i na ile godzin. Dłużej jak dzień i noc następną nie wolno im było



Fot. Alinari.

Palazzo pubblico w Sienie.

zazwyczaj pozostawać poza ratuszem. Signoria urzędowała dzień i noc i musiała brać udział w debatach owych rozmaitych rad i wydziałów „Consiglii“, które się nazywały: consiglio della maggior Campana, del Popolo i delle Compagnie, dei Simili, dei Secreti, di Richiesta, di Radota i t. d.

Owi rządzący więc, czy się nazywali „Dodici“, czy „Nove“, czy „Priori“, czy „Signori“, byli właściwie przez czas swego urzędowania więźniami w pysznym pałacu. Raz w tydzień tylko, w piątek, wolno im było mówić z innymi obywatelami, ale wyłącznie w sprawach publicznych. W piątek więc schodzili oni z pierwszego piętra na parter do wielkiej sali, a tam mógł każdy wnosić petycye.

Z wyjątkiem owych audyencyj nie mogła się Signoria znosić ze światem zewnętrznym, jak tylko za pomocą nunciów, woźnych ubranych w liberyę gminną, którzy stali zawsze przy wielkiej bramie i nadzorowali wchodzącą do urzędów publiczność.

Pisało się bardzo dużo. W ciągu dwóch miesięcy, w marcu i kwietniu r. 1364, spotrzebowano w Palazzo publico trzy ryzy papieru carta reale, cztery papieru ricciutta, sześć da scrittura i 21 quaderni pergaminu. Nadto spotrzebowano 12 funtów czerwonego i zielonego laku do pieczętowania, 500 piór gęsich i 20 flaszek atramentu.

Oczywiście, że Państwo musiało żywić swój rząd zamknięty w ratuszu i dostarczać mu wszelakich potrzeb duchowych i cielesnych. Był więc osobny kapelan w Palazzo, który codziennie mszę odprawiał, a kuchnia niemałą odgrywała rolę. Nawet fryzyera rządowego nie brakowało, a ów barbitonsore miał obok golenia bród inne jeszcze obowiązki, a mianowicie był dzwonnikiem ratuszowym, chirurgiem, wyrywał zęby i usuwał w sposób dzisiaj dość rzadko używany dolegliwości, na jakie członkowie rządu, z powodu braku ruchu, często zapadali. Jak zawsze i wszędzie, Figaro znosił także nowinki i plotki. Zresztą stan fryzyerski, cyrulików, był wcale wówczas poważanym, stanowił z lekarzami i aptekarzami jedną „arte“ i miał za herb brzytwę, nożyczki i obcęgi.

W kuchni rządzili jeden kucharz i jedna kucharka z trzema kuchcikami, a do stołu usługiwały dziewczęta. Aby zaś Signori nie zbyt bankietowali, statut miejski ściśle ilość potraw i wina przepisywał. Obiad też składał się z trzech tylko półmisków,

owoce i czerwone wino stały do rozporządzenia ad libitum, białego wina jednak wydawano tylko po dwa kieliszki na osobę. Jeżeli rząd znakomitych przyjmował gości, wtedy objady były wystawniejsze i przywoływano giocolierów, aby swemi sztukami towarzystwo rozweselali, albo muzykantów, zazwyczaj z trąbami.

Drugą najważniejszą obok ustanowienia Rządu sprawą obrad parlamentu był, jak dzisiaj, bilans. Administracyę finansową sprawowało od dawna czterech Provveditorów, których zwano Quattro di Bicchierna, a naczelnikiem ich był Camerlingo. Powierzano ten urząd tylko ludziom największej powagi i zaufania, a zazwyczaj wybierano ich pomiędzy mnichami z San Galgano, albo z klasztoru Servi di Maria, częścią z tego powodu, że „mnisi opierali się łatwiej aniżeli inni świeckim pokusom", częścią, że byli wprawni w prowadzeniu rachunków. Provveditori musieli być ludźmi „discreti, legali e buoni" i wybierano ich, równie jak Camerlinga, tylko na sześć miesięcy.

Camerlingo co miesiąc składał rachunek zgromadzeniu della Campana. Pieniądze zaś przez dłuższy czas niepotrzebne zamurowywano w komnatach Bicchierny, a podobnie też czyniono z kapitałami należącemi do budowy katedry, w obecności biskupa i podesty.

Z Bicchierną połączoną była administracya ceł, Gabella.

Akta urzędowe, pisane początkowo na pergaminie, później na papierze, składano tak jak dzisiaj w „fascykuły", przyłożone z obydwu stron deszczółkami i związane. Na zwierzchniej deszczółce wypisywano nazwiska i herby urzędujących administratorów, a w drugiej połowie XIII wieku weszło w zwyczaj, obok nazwiska i herbu malować także portrety Camerlingów. Przedstawiano ich często siedzących przy stole i liczących pieniądze. Później w ciągu XIV wieku większa rozmaitość zapanowała w tych malowaniach, deszczółki przedstawiają religijne, allegoryczne i historyczne przedmioty. Oczywiście, że te obrazki bardzo nierówną mają wartość, ale niektóre są bardzo cenne, bo malowali je najznakomitsi sieneńscy artyści. W XV i XVI wieku weszły nawet olejne malowania w użycie, a ostatnia okładka nosi datę 1613 roku. Ze stanowiska sztuki wielka szkoda, że Camerlingami byli początkowo zazwyczaj mnisi, bo w ten sposób zamiast barwnego świeckiego stroju, ciągle się na okładkach powtarza jednostajny habit zakonny.

„Wojna czy pokój?“ — to częste w owych czasach pytanie pozostawione było także do rozstrzygnienia zgromadzenia ludowego, ale do uchwalenia wojny trzeba było dwóch trzecich głosów i wniosek musiał być trzy razy czytany. Dowódzcą mianowano albo podestę, albo w późniejszych czasach kapitana del popolo, kiedy lud zdobył sobie instytucyę, zwaną Capitanato del popolo. Ten funkcyonaryusz należał do Signorii, a zadaniem jego było opiekować się w rządzie interesami ludu.

Stałego wojska nie utrzymywano i wydatki na cele obrony uchwalano tylko w razie potrzeby. Tych potrzeb było jednak bez liku i bardzo one na budżecie ciężyły. Szczególnie dużo kosztowały maszyny wojenne, utrzymywanie murów miasta i wyżywienie wojska w razie wojny. Stałe wojsko zastępowała odwieczna organizacya ludu, wskutek której łatwo było zdolnych do obrony kraju mężczyzn zmobilizować. Miasto bowiem dzieliło się jeszcze od czasów longobardzkich na okręgi, Terze, które miały swoją wewnętrzną administracyę z Gonfalonierami na czele. Pospolite ruszenie składało się z konnicy i piechoty, pierwszej dostarczała szlachta, drugiej lud. Milicya była dobrze zorganizowana, miała swych kowali, saperów, lekarzy a nawet muzykantów.

W wyprawach wojennych, w bitwie miał Carroccio, czerwono malowany wóz, czterema zaprzężony wołmi albo końmi, znaczenie sztandaru. Woły przykryte były aż do ziemi sięgającemi kapami z czerwonego sukna, a na wozie umieszczona była zazwyczaj mała wieża z dzwonem wojennym Martinellą i sztandarem rzeczypospolitej. Chrystus wyrzeźbiony z drzewa albo obraz Madonny nadawały jeszcze temu rydwanowi uroczyste piętno. Na platformie mieściło się kilku najdzielniejszych żołnierzy, którzy w razie niebezpieczeństwa mieli bronić sztandaru, obok nich stali trębacze. Ciężkie to godło wojenne zaprowadził podobno medyolański biskup Eribert w walkach z cesarzem Konradem, niby arkę przymierza, której opuścić nie było wolno. Wojsko zawodowe i rycerstwo przysięgało na sztandar, lud na Carroccio. Zdaje się, że wóz ten był zabytkiem owych średniowiecznych wozów obronnych, z których w razie niebezpieczeństwa tabor formowano i broniono się za nimi, jakby w fortecy.

Carroccio miał swoje strategiczne i polityczne znaczenie, był niejako znamieniem potęgi ludu, wobec konnego rycerstwa. Lud, piechota pilnowała tej arki i zmuszała konnicę do pewnej od

siebie zależności. Ruchy rycerstwa zaczęły być zawisłemi od strategicznych ruchów piechoty, klęska albo zdrada po stronie rycerstwa nie mogły jeszcze rozstrzygać bitwy. Gdy wyruszano na wojnę, kapelan odprawiał nabożeństwo na platformie Carroccia, a często się na niej nawet wśród bitwy znajdował. Większa część miast włoskich zrozumiała demokratyczne znaczenie tej wojennej arki i zaprowadziła ją w swych milicyach.

Czem był Carroccio w wojnie, tem stał się Palazzo publico, Palazzo di città w pokoju, symbolem wolności ludu i autonomii miasta, zdobytej w wiekowej walce z cesarstwem i obcem, wrogiem rycerstwem. W tych poważnych murach, które zaczęto wznosić w gminach Toskanii i Lombardyi w XII wieku, rozwijała się już nie tylko idea wolności, ale i idea narodowa, włoska. Ratusze znaczyły zwycięstwo uciemiężonego od wieków obcemi najazdami łacińskiego szczepu nad germańsko-frankońskiemi żywiołami i rozpływanie się obcej krwi w łacińskim organiźmie. — Zdegenerowana rasa ludzi upadającego rzymskiego cesarstwa, odrodzona nowemi północnemi szczepami, dźwigała się znowu, po długowiecznem ugorowaniu, poczuwała się na sile, a podpatrzywszy niejedną dobrą właściwość barbarzyńskich zwycięzców, zaczęła ich powoli ujarzmiać. Obok idei religijnej, która była jedyną kotwicą znękanej średniowiecznej ludności i obiecywała jej przynajmniej szczęście w życiu przyszłem, rozwija się idea patryotyzmu, na razie może zbyt lokalnego, idea możliwości doczesnej sprawiedliwości, doczesnego szczęścia w życiu świeckiem, w instytucyach i urządzeniach społecznych. W naród włoski wstępuje ochota do życia, do oddechania swobodną piersią. Na każdym kroku spotykamy się wtedy z prywatną inicyatywą cechującą młode, żądne życia społeczeństwo, ludzie chcą działać, chcą się przyczyniać do świetności swej Rzeczypospolitej, łączą więc ową chęć pracy z publicznemi potrzebami społeczeństwa. W ten sposób powstaje Opera del Duomo, instytucya, która stworzy jedno z najpiękniejszych dzieł architektonicznych na świecie, w ten sposób zakłada się szpital La Scala.

Sieneńska gmina podobna w tej mierze do innych gmin toskańskich i lombardzkich. Z małemi odmianami, co do szczegółów rozwoju, każda mniej lub więcej powstaje w tych samych warunkach, kieruje się temi samemi zasadami. Wyrabia się tam idea, która stanowi podstawę państw nowożytnych, że władza

i jej organa, że administracya publiczna istnieje dla dobra powszechnego, dla dobra ludu, a nie dla wyłącznej korzyści jakiejś uprzywilejowanej jednostki, lub panującej kasty. Społeczeństwo uważa ów Rząd w ratuszu za swoją własną instytucyę, w której lud bierze udział, stara się więc stosownie do tych wyobrażeń o ulepszenie własnego domu, własnego gospodarstwa. Człowiek staje się obywatelem, ma przeświadczenie o swej równości z każdą inną w państwie osobistością, a hasła, za które kilka wieków później walczyła rewolucya francuska, wolność i równość wobec prawa, nie były bynajmniej wynalazkiem filozofów paryskich, encyklopedystów, ale wyrobiły się już we Włoszech w XIII wieku. Florentyńska komuna wyzwoliła, uchwałą z roku 1279, włościan z wszelkiego wobec rycerstwa poddańczego związku, postanawiając, że nadal są oni ludźmi wolnymi, a co więcej, zakazała pod grzywną tysiąca florenów zaprzedawać z jakiegokolwiekbądź tytułu, czy to na jakiś czas, czy na zawsze swą wolność.

W Sienie uchwalono z początkiem XVII w. reformę nazwaną de tribus per masseritiam, na mocy której przyjmowano włościan za mieszczan, jeżeli dowiedli, że na gruncie, który opuścili, pozostało jeszcze troje ludzi, aby go uprawiać. Wkrótce immigracya była tak wielką, że trzeba się było przed nią chronić, ustanawiając podatek od majątku La Lira.

Wielką też zasługą sieneńskiej i pizańskiej gminy wobec rozwoju idei równości był ich system opodatkowania. One pierwsze starały się o sprawiedliwy, równy rozkład ciężarów publicznych, na podstawie przybliżonego oszacowania prywatnych majątków.

Mianowana w tym celu Balia nakładała podatek, opierając się na deklaracyach naczelników rodzin, którzy pod przysięgą musieli zeznawać wysokość swego majątku. Głównym też dochodem państwa był ten podatek La Lira, pobierany od rodzin, w mieście zamieszkałych, tudzież „podymne" ściągane od włościan.

Prócz tego znaczne dochody wpływały z ceł i różnorodnych taks pomniejszych.

Zdobyczą także owych idei wolności i równości wobec prawa było stałe, dla każdego przystępne sądownictwo. Za dawnych czasów roki sądowe odbywały się tylko od czasu do czasu, a sądy utrzymywały się z własnych dochodów, pobierając za wyroki w sprawach karnych grzywny. Wskutek tego ubogą ludność nie stać było na sprawiedliwość, a opłaty sądowe

wielkim, niesłusznym często stawały się ciężarem. Lud więc upominał się o sądownictwo, któreby zawsze funkcyonowało, z wyjątkiem czasów wojennych i którego koszta rozkładałyby się na całe społeczeństwo. Komuna takie sądownictwo zaprowadziła, co już ogromnym było postępem. W procedurze sądowej, tak cywilnej jak karnej, zachował się brzydki zwyczaj wieków średnich, że prawo zachęcało do denuncyacyi. Dla kobiet istniały osobne sądy, to jest dla spraw wnoszonych przez kobiety i przeciw nim wymierzone. Był to zabytek germański pochodzący z longobardzkich czasów.

Cały ustrój administracyjny i całe prawo publiczne owych gmin włoskich ma tę wielką zaletę, że wynikło z rzeczywistych miejscowych potrzeb, a nie z jakichś a priori powziętych systemów. Było to drzewo urosłe z korzenia na gruncie, a nieprzesadzone skąd inąd. Co najwięcej gminy pożyczały od siebie wypróbowanych już instytucyj, gdyż nie wszystkie rozwijały się od razu, nie była to wszakże pożyczka zaciągana u obcych, warunki bowiem rozwoju historycznego gmin lombardzkich i toskańskich były, z małemi różnicami, te same.

Udzielone gminom toskańskim przez cesarstwo prawo bicia monety było jednym z najważniejszych czynników ich rozwoju. Chronologiczny porządek, w jakim gminy prawo to uzyskiwały, jest zarazem porządkiem, w jakim występowały na widownię włoskiego życia narodowego. Otrzymała je najpierw Lukka, następnie Piza, po niej Siena, a wreszcie Florencya, tą też koleją wybijały się one na powierzchnię społecznej pracy.

Do ważnych czynności gminy należało obwieszczanie wszystkiego, co ludność wiedzieć potrzebowała. W braku poczt w dzisiejszem tego słowa znaczeniu i gazet, gmina musiała się starać o ogłaszanie wiadomości i doręczanie listów i dokumentów. Utrzymywano więc sześćdziesięciu woźnych, balitori, w czerwonych spiczastych czapkach (infula), którzy za bardzo małe opłaty rozwozili pisma po terytoryum sieneńskiem i w mieście je dostawiali. Nadto było trzech wywoływaczy, banditori, czerwono i zielono ubranych, którzy zastępowali urzędową gazetę, obwieszczając po rogach ulic i na placach wszelkie publiczne sprawy. Daleko niżej od nich w wyobrażeniu ludności stali gridatori, wywoływacze spraw prywatnych, ogłaszający wypadki śmierci, zawierające się małżeństwa, kupieckie bankructwa, zgubione przed-

mioty, mniej więcej zastępujący miejsce dzisiejszych gazeciarskich inseratów i plakatów na murach przylepianych.

Istotę życia politycznego stanowiły stronnictwa, które wynikały z historycznego rozwoju ówczesnego społeczeństwa w Toskanii. Jak tylko gmina poczuła się na siłach, zaczęła po części ujarzmiać rodziny rycerskie, częścią z niemi się układać. Z małemi rodami, jak Cacciaconti, jak Manenti, i z wielu innymi łatwa była sprawa, łatwo je zwyciężono, ale z możnemi familiami najczęściej zawierało się układy. Znaczna część tej szlachty, albo stale zamieszkała w mieście, pobudowała sobie tam pałace, albo jakiś czas przynajmniej w roku w Sienie przebywała i oczywiście brała udział w publicznem życiu. Z natury rzeczy zarysowały się zaraz w początkach rozwoju gminy trzy różne stronnictwa: owa stara szlachta germańskiej i frankońskiej krwi „nobili veniticci", przybysze przyzwyczajeni do wojennego rzemiosła, następnie nowy Patrycyat miejski, a wreszcie lud, który powoli zdobywał sobie prawa. W roku 1147 otrzymał lud pierwsze skromne zwycięstwo, a do tego przyczyniła się niezgoda, panująca pomiędzy szlachtą a patrycyuszami. Z ludem łączyło się z czasem dużo zubożałego rycerstwa, które, nienawidząc wzbogaconych magnatów miejskich, wolało iść z pospólstwem i nad niem władzę zyskiwać. Do takich popularnych rycerzy należał Provenzano Salvani, pochodzący ze starej rodziny, który później, łącząc się z ludem, stał się jednym z najznakomitszych obywateli Sieny. Podesta Aldobrandino di Guido Cacciaconte, również z arystokratycznego rodu, głównie się przyczynił do zaprowadzenia rządu „Dwudziestu czterech" na korzyść stronnictwa ludowego, rządu mięszanego z przedstawicieli ludu i szlachty. Dla ludu była nawet szlachta bardzo pożądanym przeciw magnatom miejskim sprzymierzeńcem, bo przynosiła większe doświadczenie w sprawach publicznych, większe wykształcenie i wielką ambicyę. — Wskutek oparcia się o arystokracyę rodową, stronnictwo ludowe z czasem tak się wzmocniło, że umiało sobie w połowie XII wieku wywalczyć własnego przedstawiciela w Rządzie kapitana del Popolo, który, jak się zdaje, w Pizie już dawniej istniał. Capitano miał zrazu trudne zadanie, pomiędzy nim a podestą powstawały ciągłe spory o granice władzy, ale lud wspierał swego przedstawiciela i zwyciężał powoli, ale bezustannie. Zaprowadzone w r. 1257 opodatkowanie La Lira było głównie zasługą ludow-

ców, a w r. 1270 wybierano już Popolanów do Balii konstytucyjnej, która co roku obradowała nad zmianami w Rządzie.

W roku 1186 nadał cesarz konstytucyę, rodzaj Magna charta, Sienie, na mocy której gmina weszła w lenne prawa możnych rodów, za roczną opłatą 70 marek dobrego, czystego srebra do cesarskiego skarbu.

Gdyby nie niesnaski i zawiści pomiędzy ludem samym, gdyby nie podział późniejszy ludu na stronnictwa — byłoby nie doszło do owych anarchicznych stosunków, które z czasem w Sienie zapanowały. Korupcya ludu zresztą stała się później tak wielką, iż mówiono, że pomiędzy plebejuszami nie było nikogo, ktoby za flaszkę wina nie był dwadzieścia pięć razy zmienił swoich przekonań. Lud umie wytrwale zdobywać sobie władzę, ale nie potrafi rządzić i władzy swej utrzymać.

IV.

Gdy się Manfred rodził, unosiły się nad Tuscyą, jak niesie podanie, dwie olbrzymie kobiece postacie, niby dwa niezmierne, ciężkie obłoki i wśród grzmotów i błyskawic walczyły ze sobą w przestworzu. Jedna z nich była Ghibellią, druga Gwelfą. Zapowiadały one te krwawe, straszne walki, które się miały rozegrać w znacznej części na toskańskiej ziemi i ostatecznie zakończyć zwycięstwem idei narodowej, idei Gwelfów.

Dwie rasy: północna, longobardzko-frankońska, rasa najeźdzców i miejscowy szczep łaciński, miały jeszcze raz, po raz ostatni, sił swych spróbować, zanim obydwie wyczerpane, skrwawione upadną na włoskiej ziemi i rasa północna zrzeknie się tam swego panowania.

Na ten ostateczny pojedynek zbierało się jakby na jedną z katastrof, które poprzedzą koniec świata. Burze się zewsząd zbliżały, namiętności wrzały i ziemia się trzęsła, niby Etna przed wybuchem.

Śmierć Frydryka II, który umarł w październiku 1250, przyspieszyła walkę. We Florencyi stronnictwo narodowe, Popolani, czuło się już dość silnem, aby zrzucić ze siebie jarzmo ghibellińskich panów. W długoletnich walkach zamkowe rycerstwo ule-

gło, mieszczaństwo dostało się do rządów, ustaliło swą władzę, a uzbroiwszy nie tylko florentyńską ludność, ale i całe okoliczne włościaństwo, podniosło bunt przeciw odwiecznym, obcej krwi ciemiężcom.

Wiadomość o śmierci Frydryka doszła z południowych Włoch dopiero z końcem roku 1250 albo z początkiem 1251. Florencya powołała więc natychmiast, już 5 stycznia, wygnanych Gwelfów napowrót do ojczystego miasta, starała się przyciągnąć część Ghibellinów na swoją stronę i gotowała się do walki przeciw warowniom cesarskiej idei, Pizie i Sienie.

Obydwie te rzeczypospolite myślały więc o obronie i krzątały się, aby około siebie zgromadzić mniejsze, niechętne Florencyi miasta i ghibellińską szlachtę z całej Toskanii. Zamiary ich się powiodły, a 19 czerwca 1251 r. zawarły Siena, Piza i Pistoja, w pobliżu Pontedery, związek, przyrzekając sobie „przyjaźń i wspólnictwo, które trwać mają na wieki". Gdyby Florencya z jednem z tych miast wojnę rozpoczęła, nie wolno mu było zawrzeć pokoju, bez zezwolenia dwóch innych sprzymierzeńców. Także boycott handlowy wobec Florencyi został postanowiony, a ktoby się był odważył z nieprzyjacielskiem miastem wchodzić w pieniężne stosunki, musiałby zapłacić grzywnę w podwójnej ilości sprzedanego towaru.

Traktat nie był wymierzony li tylko przeciw Florencyi, ale także przeciw Luce, jako głównej Gwelfów siedzibie.

W owych wiekach często przysięgano, ale jeszcze częściej układy łamano; tym razem więc, na znak wieczystej paktów trwałości, musieli nie tylko reprezentanci miast związkowych, ale wszyscy obywatele od lat 20 do 70, co pięć lat je zaprzysięgać.

Jak zobaczymy, nie na wiele się te obostrzenia przydały.

Do związku trzech miast przystąpili niebawem Ghibellini z Florencyi i z Prato, rodzina Ubaldinich z Mugello, hrabiowie di Mangona i synowie Azzy di Montaccianico. Zaprzysiężenie ich odbyło się uroczyście w kościele św. Andrzeja, w Sienie. W domu bankowym Ildobrandina Cacciaconte złożyli spólnicy sumę 15.000 lir na pokrycie szkód, które ponieśli florentyńscy Ghibellini, tudzież kwotę 4.000 lir na wydatki związku.

W końcu połączyli się z Ghibellinami hrabiowie Guidi i miasto Arezzo, tak, że liga zaczęła być groźną dla Florencyi, gdyż siły nieprzyjaciół prawie się równoważyły z jej wojskową potęgą.

Rzeczpospolita nad Arnem także nie zaniedbywała się wzmacniać, a po jej stronie stały z końcem 1251 roku miasta San Miniato, Lucca, Orvieto, a nawet Genua.

Otoczona pierścieniem nieprzyjaciół, nie chciała Florencya czekać na chwilę, kiedy związek zewsząd jej zagrażać będzie, więc wystąpiła zaczepnie. Szybciej, niż się spodziewano, stały wojska rzeczypospolitej pod murami najsłabszej i najbliższej nieprzyjaciółki, Pistoi, ale wyprawa, trwająca dni trzynaście, na niewiele się przydała, gdyż Ghibellini florentyńscy nie chcieli w niej brać udziału, wskutek czego siły oblężnicze były za słabe. Lud też rzeczypospolitej strasznie się zemścił na arystokratycznych ghibellińskich rodach, skazał je na wygnanie, do czego zapewne głównym powodem była rozpowszechniona po mieście wiadomość, że rody te cichaczem przystąpiły do związku miast nieprzyjaznych Florencyi. Rozgoryczenie na zdrajców było tak wielkie, że gmina postanowiła nawet zmienić kolory ghibellińskie w herbie miasta na inne barwy, aby zatrzeć wszelką wspólność z wygnańcami.

Rozpoczęły się wyprawy Rzeczypospolitej przeciw Ghibellinom, wyprawy na razie szczęśliwe, bo 1 lipca 1253 pobili Florentyńczycy Pizanów pod Pontederą, zdobyli Pistoję, a następnego roku tak znękali Sienę ciągłemi najazdami na jej terytoryum, że signoria sieneńska musiała z odwieczną nieprzyjaciółką ojczyzny zawrzeć niekorzystny pokój. Związek ghibelliński miast został rozbity, a Siena musiała się zobowiązać, że nie da nigdy przytułku nieprzyjaciołom Florencyi.

Były to najświetniejsze czasy panowania florentyńskiego ludu, który, pełen wówczas prostoty i poczucia wolności, dokonywał cudów energii. Były to czasy, kiedy jakiegoś urzędnika gminy, który sobie przyswoił starą kratę w błocie leżącą, na wysoką skazano karę, czasy publicznej uczciwości.

Ale i Siena nie spoczywała. Mimo przyjacielskich z Florencyą traktatów rozpoczęła się w tajemnicy układać z królem Manfredem, aby przeszkadzać wzrostowi gwelfowskiej potęgi. W sierpniu r. 1257 wysłało miasto dwóch zaufanych do Włoch południowych, po zakupno zboża; właściwym jednak celem ich podróży było skłonienie Manfreda do wspólnej walki przeciw Florencyi. Provenzano Ildobrandini Salvani, jeden z głównych przewódców sieneńskiego ghibellinizmu, bawił cały miesiąc na

królewskim dworze w „celach tajemniczych"; rodziny ghibellińskie pozostałe jeszcze we Florencyi brały także udział w tym spisku.

Signoria florentyńska dowiedziała się jednak o knowaniach, a oburzenie ludu przeciw Ghibellinom nie miało tym razem granic. Jednego z Ubertich i jednego z Infangatich wzięto na tortury, a gdy wszystko powiedzieli, co rządowi wiedzieć było potrzebnem, skazano ich na śmierć. Więcej niż piętnaście zamożnych rodzin wygnano znów z Florencyi, a ich wieże i pałace z ziemią zrównano. Podejrzanego o zdradę opata z Vallombrozy także na tortury i na śmierć skazano. Okazało się później, że opat był niewinnym. Oburzona kurya rzymska rzuciła klątwę na signorię. Siena otwarcie już podjęła rzuconą rękawicę, a mimo „zaprzysiężonych" traktatów, przyjęła w swe mury większą część florentyńskich wygnańców.

Florencya zaprotestowała i wysłała posłów do Sieny, przypominając niedawne układy. W piśmie swem wyliczał rząd florentyński czterdziestu pięciu wygnańców, którzy w Sienie znaleźli przytułek, pomiędzy nimi największych nieprzyjaciół ojczyzny, sześciu Ubertich i jednego z Guidich, Szymona.

Ale Sieneńczycy, ufni już w pomoc Manfreda, odpowiedzieli, że wygnańców ze swoich murów nie wydadzą. Florentyńscy posłowie z gniewem odjechali.

W roku 1259 zawarty został traktat pomiędzy Sieną i królem a Ildobrandino di Ugo złożył Manfredowi imieniem rzeczypospolitej przysięgę wierności. Król przyrzekał osłaniać rzeczpospolitą swoją opieką. Siena jedno tylko sobie wymawiała, aby nie była zmuszoną zajmować nieprzyjaznego stanowiska wobec kuryi rzymskiej.

Mały oddział królewskiego wojska, pod wodzą Giliola, przyszedł do Sieny w lecie w r. 1259, ale po kilku tygodniach opuścił tamtejsze terytoryum. Signoria się tem zaniepokoiła, pozostała bez przyrzeczonych posiłków, a pomoc była konieczna, gdyż Florencya do wojny się gotowała.

Wreszcie wskutek usilnych nalegań, Manfred przysłał mały, ale doświadczony oddział wojska, pod wodzą Jordana z Anglone, częścią konnicę, częścią landsknechtów, a Sieneńczycy tak się tem ucieszyli, że przystali nawet na to, aby im cesarz swego podestę zamianował, co się sprzeciwiało właściwie zagwaranto-

wanym prawom rzeczypospolitej. Podestą na rok 1260 został Francesco Troghinio.

Zaniepokojeni Florentyńczycy zebrali szybko bardzo znaczną na owe czasy siłę 30.000 wojska, sprzymierzone miasta: Lukka, Pistoja, Prato, San Miniato, San Geminiano, Volterra, Arezzo, Colle di Val d'Elsa, a z dalszych Bologna, Perugia i Orvieto przysłały swe posiłki.

Dnia 17 maja obozowało już florentyńskie wojsko na wzgórzach S. Martino i Vico, w pobliżu Sieny. Dowódzcy florentyńscy jednak, przekonawszy się, że miasta tak łatwo zdobyć nie będzie można, cofnęli się i dalsze robili przygotowania.

W Sienie się wojny obawiano, bo chociaż Piza i Cortona stanęły po jej stronie, a wypędzeni z Florencyi i z Arezzo Ghibellini także niemałą stanowili podporę, to przecież sieneńska armia mogła liczyć co najwięcej 20.000 ludzi.

Drugiego września wysłali florentyńscy dowódzcy ultimatum do Sieny; żądali przedewszystkiem zburzenia murów miasta, a nadto, aby w każdem Terzo, w każdej dzielnicy stała florentyńska załoga, i aby na Camporeggi był wybudowany zamek, z któregoby nad całą Sieną panować mogli.

Rząd sieneński, Ventiquatro zebrali się zaraz z podestą Franciszkiem Troghinio na naradę.

Przywołano dwóch florentyńskich posłów, którzy dumnie weszli do sali, nie powitawszy nawet zgromadzenia, i w krótkich słowach postawili swe żądanie zniesienia murów i wystawienia zamku na Camporeggi. „Odpowiedzcie bez zwłoki — mówili — albo przygotujcie się na oblężenie. Pokoju ani miłosierdzia nie znajdziecie".

„Odpowiemy pierś o pierś" — odrzekli Ventiquatro.

Posłowie odjechali.

Rząd natychmiast zwołał zgromadzenie ludowe do S. Cristoforo, któremu przedstawił stan rzeczy.

Z pośród zebranych powstał Messer Bandinello i radził ustąpić, w kilku miejscach zburzyć mury, aby strasznej uniknąć burzy.

Tego samego zdania był Messer Bonaguida wraz z kilkoma jeszcze radnymi.

Wtedy powstał Messer Provenzano Salvani, członek rządu, wybrany ze stronnictwa ludowego, i tak się odezwał: „Poddaliśmy się pod opiekę króla Manfreda, a w mieście jest obecnym hrabia

Giordano, rzeczą więc słuszną i pożyteczną, aby i on o wszystkiem został zawiadomiony. Trzeba go tutaj powołać".

Większość się na to zgodziła. Posłano po Giordana, który niebawem przyszedł z szesnastoma kapitanami i tłómaczem, bo cesarscy po włosku nie rozumieli.

Wchodząc odkryli Niemcy głowę, pokłonili się i wysłali naprzód tłómacza, aby się zapytał, czego sobie rząd życzy.

Wtedy jeden z radnych rzecz im wyłożył.

Niemcy nadmiar się ucieszyli, że nareszcie przyjdzie do wojny, a radość była tem większa, gdy rząd postanowił, aby im z góry podwójny żołd wypłacić.

Na wypłacenie żołdu i na inne koszta potrzeba było 118.000 florenów, ale niestety takiej sumy miasto w kasach nie posiadało. — Na wiadomość, że pieniędzy nie ma, powstał Salimbene de' Salimbeni, krótko oświadczył, że ma u siebie gotówkę i że pożycza gminie potrzebną sumę. A nie czekając na podziękowania, wyszedł, kazał naładować wózek florenami, przykryć szkarłatem i oliwnemi gałązkami i zatoczyć do S. Cristofano.

Niemieccy żołnierze zaczęli tańcować z radości, ale gdy pierwsza minęła uciecha, zakupili wszystkie skóry, jakie się tylko w Sienie znajdowały i robili rzędy na konie, a lud im pomagał tak, że niejeden kupczyk przywykły stać za ladą i niejeden złotnik lub malarz na prędce stał się rymarzem.

Niemcy byli dzielni, świetnie uzbrojeni i jak mur siedzieli na koniach.

Tymczasem wieści o niesłychanych żądaniach Florentyńczyków rozeszły się po całem mieście i mnóstwo ludzi przybiegło do S. Cristofano. Ventiquattro mądrze postąpili, wybrali natychmiast syndyka, rodzaj dyktatora, który miał prawo sprzedawać i zastawiać dobra gminne i zespalał w swych rękach wszelką władzę. Wybrany nazywał się Buonaguida Lucchari i był człowiekiem wielkiego wpływu.

Natychmiast po dokonanym wyborze kazał biskup uderzyć w dzwony, aby się całe duchowieństwo zeszło do katedry i miał do zebranych krótką przemowę, która się zaczynała słowami: Tantum est ministri regnum dei. Wzywał, aby się modlono do Boga i jego świętej matki Maryi, tudzież do wszystkich Świętych za lud i miasto Sienę, ażeby Wszechmocny uchronił rzecz-

pospolitą od zguby, którą jej chcą zgotować szatańskie Florentyńczyki.

Po modlitwie kazał obecnym zdjąć obuwie i iść procesyą wewnątrz katedry, śpiewając psalmy, hymny i odmawiając litanie.

Tymczasem Pan Bóg wzruszony modlitwą dobrych ludzi i prośbami Maryi Panny, natchnął Buonaguidę, aby wielkiego dokonał dzieła.

Syndyk wyszedł na plac przed kościół i tak do ludu przemówił: „Sieneńczycy, wiecie, żeśmy się schronili pod opiekę króla Manfreda, to jednak tylko ziemska opieka, obecnie powinniśmy oddać nasze życie i mienie, nasze miasto i całą sieneńską ziemię w darze królowej wiekuistego żywota, Pannie Maryi"...

Wymówiwszy te słowa, złożył płaszcz, zdjął obuwie, głowę odkrył, pas około szyi okręcił i wezwał lud, aby tak samo uczynił i szedł za nim do katedry.

Idąc modlił się Buonaguida głośno: „Maryo Panno, dopomóż nam w tej wielkiej potrzebie i uwolnij Sienę od smoka, który ją chce pożreć. Pani królowo niebios, zlituj się nad nami".

Tłum powtarzał za nim: misericordia! misericordia!

Biskup stał właśnie przed obrazem Matki Boskiej, a widząc zbliżający się lud, z syndykiem na czele zaintonował: „Te deum laudamus".

Gdy jednak Buonaguida u bramy katedry wielkim głosem zawołał: misericordia, misericordia! książe kościoła przerwał śpiew i podszedł przyjąć procesyę.

Wtedy syndyk rzucił się do nóg biskupa, a biskup go podniósł i dał mu pocałunek pokoju.

Następnie obydwaj wzięli się za ręce, zbliżyli się do ołtarza Maryi Panny, a uklęknąwszy przed obrazem Madonny, zwanej degli occhi grossi, łzy lali rzęsiście.

Buonaguida rzucił się na ziemię, a za nim lud cały, który płakał i bolesne wydawał łkania.

Po półgodzinnej modlitwie podniósł się syndyk a zwrócony do obrazu Matki Boskiej począł mówić: „Maryo Panno, królowo niebios, matko uciśnionych, ja pokorny, nędzny grzesznik, oddaję Ci w posiadanie i polecam Twojej opiece miasto Sienę z całem jej terytoryum, przyjmij ten skromny dar, ochraniaj nas przed Florentyńczykami i prowadź ich do zguby".

A to mówiąc, złożył klucze miasta przed obrazem Madonny.

W ten sposób uroczyście oddano Matce Boskiej nad Sieną panowanie.

Poczem biskup wszedł na ambonę, miał piękną przemowę, w której do jedności i zgody zachęcał, polecał, aby sobie darowano wzajemne urazy i głosił słowa miłości. Kazanie sprawiło tak wielkie wrażenie, że nieprzyjaciele całowali się i padali sobie w objęcia, a duch niebiańskiego pokoju zdawał się zstępować na tłumy.

Zakończono uroczyste modły procesyą, która w późne wieki zapisała się w pamięci sieneńskiej ludności. Pod baldachimem niesiono obraz Matki Boskiej, a za nim szedł biskup z Buonaguidą, obydwaj bez obuwia, ostatni z powrozem na szyi. Dalej postępowały całe szeregi duchowieństwa i nieprzeliczone tłumy ludu; kobiety z rozpuszczonemi włosami, śpiewając pobożne pieśni, odmawiając psalmy, Ojcze nasz, Ave Maria i inne modlitwy. — Pochód udał się do San Cristofano, następnie do katedry, gdzie się spowiadano i przyjmowano św. komunię, a ktokolwiek przeciw bliźniemu ciężko zgrzeszył, szukał go, aby się z nim pojednać. — Modlitwy i spowiedź trwały noc całą.

Następnego dnia, a było to 2 września, wysłali Ventiquattro, co świt z rana, po dwóch heroldów do każdego Terzo, aby w imie Maryi Panny powołać mieszczan pod sztandary. — Ochota do boju była wielka, pierwszy z trzech Gonfalonierów stawił się z Terzo S. Martino, drugi z miasta, a trzeci z Terzo Camullia, z zupełnie białym sztandarem, przedstawiającym płaszcz Madonny. — Za temi oddziałami szło wojsko konne i piesze a następnie księża i mnisi, z bronią i bez broni, aby nieść pomoc rannym i zachęcać do boju „przeciw tym psom florentyńskim, którzy śmieli stawiać tak bezczelne warunki pokoju".

Ulice pełne były ludu z pochodniami, ciekawie się przypatrującego wojennej wyprawie.

Przy oddziale z Terzo S. Martino jechało trzystu niemieckich rycerzy, wybornie uzbrojonych, samych silnych postaci, pod wodzą hrabiego Giordana. W drugiej kompanii, z Terzo della città znajdowało się dwustu Niemców z sztandarem króla Manfreda, w trzeciej z Terzo Camullia znowu trzystu jeźdźców pod rozkazami Messer Gualtierego. Ci osobliwie pięknie wyglądali, jak lwy na wolność puszczone, a konie ich podobne były do

poruszających się, od broni lśniących pagórków. Nad tym oddziałem powiewał wielki biały sztandar.

Dowódzcą sieneńskiego ludu był hrabia Ildobrandino.

Wojsko szło wzdłuż rzeczułki Bozzone, modląc się bezustannie do Najwyższego i do Madonny i zatrzymało się dopiero u stóp pagórka nad Arbią, naprzeciwko Florentyńczyków, którzy obozowali na przeciwnym brzegu.

Po wojennej naradzie postanowili sieneńscy dowódzcy obsadzić pagórek. Ruch się odbył w porządku i wojsko: konnica i część sieneńskiej piechoty z Terzo San Martino, w czerwonych ubraniach, ustawiło się niebawem na wyżynach w wspaniałym szyku.

Florentyńczycy się przerazili, a kapitan ich zapytał się, jakieby to były oddziały?

„Tysiąc rycerzy, których przysłał król Manfred, sami dzielni, dobrze uzbrojeni i doświadczeni ludzie, a piechota, to jedna trzecia sieneńskiego ludu, z Terzo S. Martino?

„Tylko jedna trzecia, a przecież jest ich tam jak mrówek" — odrzekł zaniepokojony dowódzca.

Tymczasem przybywały inne oddziały a wśród kompanii z Camullii toczył się Carroccio, wóz wspaniale przybrany, na którym duży, biały powiewał sztandar.

Niepokój rósł w nieprzyjacielskim obozie. Florentyńczycy nie mogli pojąć, jakim sposobem Siena tyle wojska może wyprowadzić do boju, gniewali się, że te *besciolini*[1]) śmią swe nosy poza mury miasta pokazywać.

Szczególnie jedna okoliczność przyczyniła się do przerażenia florentyńskiego dowódzcy.

Zapytał się on o nazwę dwóch rzeczułek i małej osady, którą widział przed sobą. Powiedziano mu, że potoki nazywają się „Malena" i „Biena", a wioska „Cortina". — Od dawna zaś ciężyła nad nim wróżba, że zginie na dolinie Cortiny, pomiędzy „złem" a „dobrem", „fra'l male e'l bene".

O tym dowódzcy mówiono, że z dyabłem ma do czynienia i nosi go zawsze przy sobie w ampółce, „rinchiuso in una ampolla", aby w potrzebie zasięgnąć jego rady.

---

[1]) Besciolini, słowo zdrobniałe pochodzące od *besci* albo bessi, „głupcy", „śmiałki".

Zupełnie inny duch panował pomiędzy Sieneńczykami. Rozpalili oni wielkie ogniska i zaczęli się przed bojem posilać. Z miasta poprzysyłano ogromne zapasy wina, mięsiwa, najprzedniejszego chleba było w bród, a nawet nie brakło kapłonów, kurcząt i rozmaitych konfektów.

Otucha była wielka, wierzono w opiekę Madonny a po obozie chodziły wieści, że nieprzyjaciel cichaczem wymknąć się zamierza. — Wieczorem rozstawiono straże, a większa część wojska mogła odpocząć i wyspać się przy ogniskach.

Ci którzy nie spali, opowiadali rano cuda swym towarzyszom. Widzieli oni jakiś dziwny obłok, unoszący się nad sieneńskim obozem, a był to płaszcz biały, który Madonna, opiekunka Sieny nad nimi roztoczyła. Pełni zachwytu popadali na kolana i modlili się.

Po florentyńskiej stronie widziano także ten obłok, ale go przypisywano dymom, rozchodzącym się z licznych ognisk sieneńskiego obozu. Nie brak było wszakże i takich, którzy się niepokoili tem zjawiskiem.

Wogóle Florentyńczycy posmutnieli. Obawiajac się napadu, całą noc stali w pogotowiu, co ich bardzo zmęczyło, a gdy ranek nadszedł, zaczęli zwijać namioty i zabierali się do opuszczenia obozu.

Sieneńska starszyzna postanowiła korzystać z chwili, pobudzono wojsko i ustawiono je czemprędzej w bojowym szyku.

Wódz niemiecki, hr. Giordano, miał krótką do żołnierzy przemowę, w której wezwał pomocy Maryi Panny, a pełen otuchy, zapewnił Sieneńczyków, że wielkie odniosą zwycięztwo. Zakazał tylko żołnierzom pod karą śmierci zsiadać z koni celem brania łupów, a jeżeliby który chciał uciekać, to sąsiad ma go trupem położyć. — Hasłem dnia miało być nie brać niewolników, nie brać łupów, ale mordować „far carne".

Oddziały powinny się były poruszać ku nieprzyjacielskiemu obozowi, jak można najciszej i najspokojniej, nie wolno było w trąby uderzać i dopiero przed samem starciem miało żołdactwo krzyczeć z całej siły i wydawać najdziksze głosy.

W chwili, kiedy wojsko ruszyć miało, podjechał ku hrabiemu Giordano — Arrigo d'Artimbergo i prosił wodza o pozwolenie rozpoczęcia walki, prawo to bowiem nadane zostało przez święte niemieckie państwo jemu i jego rodowi.

Widząc to młody Messer Gualtieri, wysoki, smukły młodzieniec, zsiadł ze swego olbrzymiego konia, ukląkł przed Arrigiem, a powołując się na to, że jest jego siostrzeńcem, prosił, aby tym razem wuj jemu odstąpił pierwszeństwa.

Starszyzna tak była wzruszona tym czynem dzielnego rycerza, że ze wszystkich ust wyrwała się prośba: „messer Arrigo, na Boga, uczyńcie zadość jego życzeniu".

Arrigo też pochylił się z konia, uściskał młodzieńca i pozwolił mu, aby się pierwszy rzucił na nieprzyjaciela.

Wtedy uradowany Gualtieri, spiął konia, najpiękniejszego w armii, a że rumak był cały w żelazo zakuty i miał na sobie szkarłatną kapę, z haftowanemi złotem smokami, więc jeździec wraz z koniem rzeczywiśćcie jak potwór wyglądali, który w swej wściekłości chce pochłonąć wszelakie stworzenie.

Właśnie słońce zeszło, wojsko ruszyło przez Arbię i drogą do Monsalvoli kierowało się ku nieprzyjacielskiemu obozowi. Gualtieri jechał o kilkadziesiąt kroków naprzód, za nim Arrigo, hr. Ildobrandino, hr. Giordano i Messer Nicolo di Bigazzi.

Na wyżynie Monsalvoli jest mała płaszczyzna. Tam spuścił Gualtieri przyłbicę, przeżegnał się, chwycił za lancę, i z głośnym okrzykiem wpadł pomiędzy nieprzyjaciół. Silnem pchnięciem powalił luchezyńskiego kapitana, pozostawił drzewce w trupie i zaczął ciąć mieczem na prawo i lewo.

W jednej chwili powstało takie zamieszanie i taka wrzawa, że gdyby Pan Bóg był orkan na kraj spuścił, toby wśród szczęku broni, ludzkich głosów i rżenia koni nie słychać było grzmotów i wycia wiatru.

Bitwę rozstrzygnął niebawem ukryty ze swym oddziałem, za pagórkiem, hr. d'Arasi, który z boku z niezrównanym zapędem wpadł w środek Florentyńczyków, a zabiwszy własnoręcznie nieprzyjacielskiego kapitana, obalił sztandar florentyński.

Za nim tak się w zmieszanych ze sobą szeregach kotłowało, trupy ludzi i zwierząt tak wokoło padały i krew ziemię broczyła, że się zdawało, iż całe rycerstwo zwarło się w jeden kłąb piekielny.

Upojeni zwycięstwem Sieneńczycy wołali ku nieprzyjacielowi: „teraz zdobywajcie Sienę! — teraz budujcie zamek na Camporeggi"!

Zwyciężeni na próżno wzywali pomocy swych patronów śś.:

Zenobiusza i Reparaty — rzeź stała się straszniejsza, aniżeli w jatkach w wielki piątek; nawet słońce sprzysięgło się przeciw Florentyńczykom, bo ku wieczorowi, tak ich w oczy raziło, że patrzeć przed siebie nie mogli.

W najkrytyczniejszej dla nich chwili, Bocca degli Abati, zacięty Ghibellin, zdradził florentyńską ojczyznę. W zamieszaniu dotarł do Jakóba Pazzi, dowódzcy florentyńskiej jazdy, i odciął mu znienacka rękę, w której trzymał główny sztandar rzeczypospolitej. Wtedy wszyscy Ghibellini zrzucili swe czerwone odznaki, a założyli białe, o królewskiej barwie. — To jeszcze większy we florentyńskich szeregach wzbudziło popłoch i do reszty im odjęło odwagę. Wkrótce też już się nie bronili, upadli na siłach.

Drwal sieneński Geppo dwudziestu pięciu wrogów położył swym toporem, a żona jego, przekupka Usiglia trzydziestu sześciu jeńców sznurem powiązała i tak ich prowadziła z tryumfem. Florentyńczycy sami pomagali, aby ich wiązano, chcąc w ten sposób dostać się do niewoli i życie ocalić. — Ale i po stronie florentyńskiej nie brak było bohaterów: Tornaquinci z siedmioma synami zginął w obronie Carroccia.

Podczas gdy się walka nad Arbią toczyła, kobiety i starcy, którzy pozostali w Sienie, przepędzali cały dzień na modlitwach i obchodzili kościoły. — Na wieży zaś Maliscottich, dzisiaj Saracinich, stał tambor Cerreto Ceccolini, przyglądał się ztamtąd przebiegowi bitwy, a gdy miał dobrą wiadomość, uderzał w bęben i ludzie się zbiegali słuchać, co się dzieje.

„Nasi — wołał najprzód — ruszają na nieprzyjaciela", „nasi Arbię przechodzą", a lud u stóp wieży zgromadzony, padał na kolana i prosił Boga o zwycięstwo. Gdy zaś Cerreto drżącym głosem oznajmił, że Sieneńczycy ciągną na pagórek i że się bitwa rozpoczyna, wtedy tłum padał na kolana i jak w gorączce powtarzał tylko: „misericordia! misericordia"! —

Dawna miniatura przedstawia nam Ceccoliniego na wieży, śledzącego losy walki. W ulicy gromadzą się starcy, kobiety i dzieci.

Bitwa trwała do pół do dziewiątej wieczór, trupy leżały po ścieżkach a w rowach płynęły krwi strumienie, Malena nawet — jak opowiadają kronikarze — od ciał ludzkich i krwi wezbrała, a wody Arbii się zaczerwieniły.

— — lo strazio e il grande scempio
Che fece l'Arbia colorata in rosso.

Strażnik na wieży zawołał wreszcie: „uciekają"! ktoś z tłumu płaszcz swój jak sztandar rozwinął, zaczął krzyczeć: „pobici"! — „w rozsypce"! — zwycięstwo"! — i cała Siena zawrzała od okrzyków szczęścia i radości.

Na placu boju tymczasem resztki wojska nieprzyjacielskiego, a mianowicie oddziały z Lukki i z Arezzo cofnęły się ku Montaperti, a wodzowie sieneńscy widząc, że dalszy rozlew krwi zbyteczny, kazali tych brać do niewoli, którzy się sami poddadzą. Wtedy Arezzanie, Orwietanie i Lukkanie pozsiadali z koni i broń odrzucili. Hrabia Arasi i Giordano zabrali niewolników z Prato i Pistoi, Arrigo i Gualtieri zaciężnych z Sangeminiano i Sanminiato, a Sieneńczycy razem 2.600 jeńców.

Nad Arbią tyle leżało trupów, że powietrze tchnęło zarazą, ludzie opuścili okolicę i tylko lisy, kruki i jastrzębie przez długi czas tam ucztowały.

Zwycięzkie wojsko wracało dopiero w niedzielę, około dziewiątej z rana do Sieny.

Na czele tryumfalnego pochodu jechał na ośle jeden z florentyńskich posłów, z rękami na plecach związanemi i z twarzą zwróconą do ogona swego smutnego rumaka. Sztandar florentyński do oślego ogona przywiązany, walał się po błocie.

Następowali trębacze.

Za nimi szło czterystu Niemców z oliwnemi wieńcami na głowie, pod wodzą hr. d'Arasi, wioząc sztandar Manfreda. W dalszym ciągu zwycięskiego łańcucha, widać było wojsko sieneńskie, jeńców i Usiglię ze swymi trzydziestu sześcioma niewolnikami. Dla sieneńskiego Carroccia zrobiono wyłom w bramie miejskiej, aby zeń nie zdejmować sztandaru.

Zwycięzcy udali się przedewszystkiem do katedry, aby złożyć dzięki opiekunce miasta, Madonnie, która się stała odtąd pośredniczką pomiędzy Sieną a Chrystusem:

Maria advocata,
Mediatrix optima
Inter Christum
Et Senam suam.

Ona okrywała swym płaszczem Sienę przed wszelakiem nieszczęściem, ona, pani świata, przedewszystkiem stała się królową Sieny.

Ognor che voi sarete a lei bon figli,
Ch'ella vi vegga in pace et unità
Tutta vostra citta
Ricoprirà col suo santo mantello.

. . . .

Ell'è pur sola imperatrice e donna
Dell' universo e massime di noi.

Hołdujące królowej nieba miasto dodało do napisu na swej pieczęci: „Sena vetus", jeszcze słowa „Civitas virginis". Przy chrzcie powszechnym, który się odbywał w wigilię Wielkiej nocy i Zielonych świąt, pierwsza przyniesiona do baptisterium dziewczynka otrzymywała imię Maryi. — Obraz, który Sieneńczyków do zwycięstwa prowadził, Madonnę z „wielkiemi oczyma", nazwano Madonną delle grazie. Gdy zaś na ratuszowej wieży, na Mangii, dzwoniono, zwołując zgromadzenie ludowe, musiano na pamiątkę wielkiej florentyńskiej klęski trzy razy uderzyć w Campana comunis, na cześć Matki Boskiej. — W chwilach szczęśliwych dla rzeczypospolitej zdarzeń, uwalniano dla Madonny pewną ilość więźniów zamkniętych za długi, albo za nieuiszczenie grzywien, na które zostali skazani. Rzecz tak przedstawiano, jakoby gmina stawiała wniosek do Madonny na darowanie im kary, a Madonna jako królowa Sieny ich dopiero uwalniała.

Ba nawet nie wolno było żadnej kobiecie złego życia, która miała imie Maryi, mieszkać lub zatrzymywać się w Sienie, aby nie ubliżyć królowej. Nulla mulier meretrix nomine Maria possit in Civitate stare aut morari.

Girolamo Gigli, w swej książce „La città diletta di Maria" sądzi, że cała Siena jest jakby jakiemś misteryum Madonny, do której się tam niemal wszystko odnosi. Czarna i biała barwa nawet, powtarzająca się często w Sienie, to znak z jednej strony pokory, z drugiej czystości Maryi. Wielki czarno-biały sztandar komunalny, zwany Balzana, czarno-białe intarsye marmurowych ścian katedry, nawet tych samych kolorów ubranie służby w Palazzo publico, to wszystko ma hołdować Madonnie.

Po zwycięstwie jednak pod Montaperti czuli się Sieneńczycy w obowiązku, także i wojsku Manfreda wyświadczyć jakiś religijny zaszczyt; ogłosili więc ich patrona, świętego Grzegorza chorążym gminy sieneńskiej i urządzali odtąd w tym celu solenne nabożeństwa.

Niemcy zresztą jeszcze byli rzeczypospolitej potrzebni. Miasteczko Montecalcino nie chciało się poddać Ghibellinom, a silne swem położeniem i murami odważnie się opierało. Tam więc duży oddział wojska posłano, który dość szybko zdobył orle gniazdo. Litości nad Gwelfami nie miano, zniszczono im mury, domy spalono, i kazano zdać się na łaskę i niełaskę sieneńskiej Signorii.

W długiej więc procesyi szli mężczyźni, kobiety i dzieci z Montecalcino z powrozami na szyi, z obnażonemi głowami, do Sieny prosić o przebaczenie. Na czele nieśli księża i zakonnicy krucyfiksy w rękach, a stanąwszy przed bramami zwycięzców wołali: „przebaczenia, litości, uważajcie nas za umarłych".

Rząd kazał im surowo odpowiedzieć: „idźcie na pole bitwy pod Montaperti i czekajcie".

Poszli i czekali tam dwa dni, od 4 do 6 października wśród strasznych wyziewów, które gnijące trupy wydawały.

Umysły tymczasem w Sienie się uspokoiły a po dwóch dniach pozwolono im wrócić do domu i miasto odbudować.

Do Florencyi jednak pozostała nienawiść na wieki. Lud zgruchotał i spalił nieprzyjacielskie carroccio i tylko dwa drągi z owego tryumfalnego niegdyś wozu zawiesił przed obrazem Matki Boskiej w katedrze, gdzie się do dziś dnia, chociaż w innem miejscu znajdują. Martinella, dzwonek wojenny Florentyńczyków, leżał przez długie lata na placu z urwanem sercem.

Potęga Florencyi zdawała się być na zawsze złamaną:

fu distrutta,
La rabbia fiorentina, che superba
Era in quel tempo si com'era è putta...

V.

Gdy tryumfujące wojsko wracało po bitwie pod Montaperti do Sieny, jeden z najzawziętszych Gwelfów „guelfissimo", Deo de'Tolomei przypatrywał się z okien swego pałacu. Prawie naprzeciwko stał dom Salvanich, jego śmiertelnych wrogów. Tolomei, wraz z innymi Gwelfami, widzieli przed sobą nieubłagany

miecz przeciwników, w najlepszym razie wygnanie i zniszczenie ich mienia. Stronnictwa nie znały wówczas litości.

Bohaterem dnia był w Sienie Provenzano Salvani, on w tej chwili największy miał wpływ, gdyż jego zdanie przemogło w radzie, gdy chodziło o odrzucenie sromotnych florentyńskich warunków i rozmówienie się z nieprzyjacielem twarz w twarz, oko w oko. — Był to człowiek rozumny ale gwałtowny, mściwy, niedowiarek, a podobnie jak o florentyńskim wodzu pod Montaperti, mówiono i o nim, że nosi dyabła w ampółce, który mu we wszystkiem pomaga. Salvani skierował teraz swą vendettę przeciw wrogiemu stronnictwu, skłonił rząd, aby rodzinom Gwelfowskim rozkazał opuścić Sienę. Musieli emigrować: Tolomei, Piccolomini i wielu innych. Piccolominim, ponieważ należeli do filarów stronnictwa, zburzono w r. 1266 pałac i wieżę.

Cały jednak swój gniew chcieli Ghibellini wywrzeć na Florencyi, i rzeczywiście wobec zwyciężonego miasta rozkoszowali się w zawiści, boć vendetta, według ówczesnych wyobrażeń, to bogów uciecha. La vendetta, il piacere degli Dei.

Tam się Gwelfi w strasznem znajdowali położeniu, nie było w mieście rodziny, któraby nie opłakiwała swych synów i braci, cały lud rozpaczał a boleść się wzmogła, gdy się dowiedziano, że właśni obywatele, że Ghibellini florentyńscy przeszli w boju do nieprzyjaciela.

Ukryci dotąd stronnicy ghibellinizmu radowali się, urągali zwyciężonym, a położenie Gwelfów stało się tak ciężkiem, że zamożniejsze ich rody, nie czekając na pewną zgubę, postanowiły jak najprędzej opuścić miasto.

W dziesięć dni po klęsce pod Montaperti, w piątek, 13 września, całe szeregi Gwelfów z kobietami i dziećmi wychodziły z Florencyi. Najznaczniejsza ich część udała się do Lukki, gdzie im ludność ofiarowała przytułek na przedmieściu San Frediano i oddała do użytku portyk, otaczający kościół tego nazwiska.

Smutne schronienie, dla ludzi przyzwyczajonych do wygód i dostatku.

Nietylko zresztą florentyńscy Gwelfi opuścili ojczyznę, ale tak samo pościągali się do Lukki: Gwelfi z Prato, z Pistoi, z Volterry, z San Geminiano i z innych miast i zamków Toskanii, obawiając się zemsty i okrucieństw pijanych zwycięstwem Ghibellinów.

I mieli się czego obawiać; wszędzie rozpoczęło się panowanie rycerstwa i ucisk mieszczan i ludu, a we Florencyi ustanowili Niemcy podestą hrabiego Gwidona Novellę i kazali miastu płacić żołd zaciężnym króla Manfreda.

Zawziętość Ghibellinów przeciw Florencyi była tak wielką, że na zjeździe w Empoli, gdzie się miano zastanawiać nad zapewnieniem panowania stronnictwu, delegowani Pizy i Sieny wystąpili z wnioskiem, aby nieprzyjacielskie miasto zburzyć i z ziemią zrównać. Mury florentyńskie miały zniknąć, lud miał być rozproszony, aby nigdy nie mógł podnieść swej mściwej ręki przeciw Ghibellinom.

Zjazd odbywał się pod przewodnictwem hrabiego d'Anglone, pełnomocnika Manfreda, który oczywiście pragnął jak najsurowszego wobec Florencyi postępowania, posłowie mniejszych miast także przyklasnęli postawionemu wnioskowi i zdawało się, że zgromadzenie popełni najohydniejszą zbrodnię wobec własnego narodu.

Wtedy podniósł się Farinata Uberti, wczorajszy jeszcze zdrajca rodzinnego miasta i pełen oburzenia zaprotestował przeciw niegodnym zamiarom. „Pomimo, że wziąłem broń do ręki, pomimo, że prześladowałem moich nieprzyjaciół — mówił on — nie przestałem kochać mojego kraju i nigdy się na to nie zgodzę, abyśmy to, co nieprzyjaciel oszczędził, własną zburzyli ręką i aby przyszłe wieki nazywały nas grabarzami ojczyzny. — Nie zcierpię zburzenia Florencyi i gdyby tysiąc razy za nią trzeba umrzeć, gotów jestem tysiąc razy ofiarować moje życie".

To powiedziawszy, wyszedł Farinata z gniewem, a powaga jego była tak wielką, że zgromadzenie natychmiast odstąpiło od zbrodniczego zamiaru i wysłało za nim przyjaciół, aby go do powrotu nakłonić.

Uberti chciał zniszczyć władzę ludu i zapewnić we Florencyi panowanie rycerstwa, a w tym celu połączył się z Sieneńczykami, sprowadził wojsko niemieckie i zdradził ojczyste miasto. Pomimo, że w Empoli ochronił je przed zupełną zagładą, przecież Dante zalicza go pomiędzy zdrajców, Dante, który sam był Ghibellinem, i wtedy kiedy swój poemat pisał, żył na wygnaniu, przez Gwelfów na nie skazany.

Na płaszczyźnie ziejącej płomieniami, w głębiach piekieł, widzi



Fot Alinari.

Farinata degli Uberti. Fresk Andrzeja del Castagno w S. Apollonia we Florencyi.

poeta Farinatę. Groby tam rozsiane, a z nich, jak z pieców buchają ognie.

Zewsząd słychać jęki boleści. — Z jednego z tych dołów słyszy Dante głos przyjacielski: „Toskańczyku, zatrzymaj się, mówisz narzeczem tak dla mnie słodkiem". Głos to Farinaty, który jeszcze w tych piekielnych mękach dumny i poważny, „podnosi pierś i swe groźne czoło, jak gdyby całe piekło chciał swą pogardą obryzgać".

Ed ci s'ergea col petto, e com la fronte
Come avesse lo'nferno in gran dispetto.

Farinata czuje głęboko swą winę, ale ma i usprawiedliwienie, które go wobec ojczyzny uniewinnić powinno!

„W bitwie nie brałem udziału i z pewnością bez powodu nie byłbym poszedł w obce szeregi".

„Ale też na owem zgromadzeniu, na którem chciano postanowić, aby zburzyć Florencyę, stałem sam jeden i sam jeden śmiałem ją broniłem czołem":

Ma fu io sol celá: dove sofferto
Fu per ognun di torre via Firenze,
Colui che la defesi a viso aperto.

Postępowanie Ubertich taką pomiędzy ludem florentyńskim wzbudziło przeciw nim nienawiść, że gdy później Gwelfi do władzy powrócili, powzięła rada rzeczypospolitej uchwałę, ażeby w litaniach kościelnych zamieścić prośbę do Boga, aby zniszczył ten ród zbrodniczy, ut domum Hubertam eradicare digneris.

Dla Sieny i wogóle dla Włoch nie miało zwycięstwo pod Montaperti takich następstw, jakichby się spodziewać było można. Duch narodowy powszechnie się na półwyspie obudził i nie mógł już cierpieć niemieckiego panowania. Papiestwo zresztą wszelkiemi możliwemi sposobami walczyło przeciw dynastyi Hohenstaufów, w której widziało największego swego nieprzyjaciela na włoskiej ziemi. Urban IV, z rodu Francuz, rozpoczął politykę opierania się na rodzie Andegaweńskim, aby z tegoż pomocą do reszty wyswobodzić ojczyznę z pod niemieckich wpływów.

Śmierć młodego jeszcze Manfreda, jasnowłosego króla, „re biondo e di gentile aspetto" zachwiała niespodziewanie ghibellińską potęgą, mimo to Siena została jeszcze wierną swej prze-

szłości i cesarstwu. Obawa zresztą zemsty Gwelfów zaniepokoiła Sieneńczyków i Pizanów, zwłaszcza, gdy ghibellinizm poniósł klęskę w bitwie pod Benevento, a Karol d'Anjou coraz większe w południowych Włoszech odnosił korzyści.

Obydwa miasta udały się wtedy do młodego Konradina, aby ratował sprawę ghibellińską i przybył im czemprędzej na pomoc. A ponieważ król nie miał funduszów na włoską wyprawę, więc Sieneńczycy wraz z Pizanami posłali mu na ten cel sto tysięcy florenów, a prócz tego obowiązali się utrzymywać własnym kosztem oddział dwustu konnych.

Gdy Konradino nadciągnął do Lombardyi, powitali go w Pawii, imieniem Sieny, ambasadorowie Bonaiuto Domenico, Lanfranchino Lombardo i Guarnerio, w bogatych strojach. Taka zaś gorączka i taka obawa opanowała wtedy Sieneńczyków przed Karolem Andegaweńskim, że wyznaczyli nagrodę dla kuryerów, którzy przyniosą najpierw wiadomości o klęskach Francuzów.

Siódmego kwietnia 1268 stanął Conradino w Pizie, gdzie z wielkim go przyjmowano zapałem, a Siena chciała w tej mierze przewyższyć jeszcze sprzymierzone miasto. Signoria zakupiła za przeszło 485 lir cztery sztuki białej materyi „zendado", na dwa sztandary, które miały powiewać nad carrociem i na baldachim, osłaniający osobę serenissimi domini regis Curradi. U słynnego złotnika Tury w Sienie zamówiono dwa cesarskie orły, które kosztowały dwadzieścia cztery lir, a prócz tego wydano jeszcze pięćdziesiąt lir na inne wydatki z przyjęciem monarchy połączone.

W dzień wjazdu cesarza mnóstwo publiczności zaległo ulice, a ponieważ Konradino przybywał z małżonką, więc znakomite panie sieneńskie, w przepysznych strojach, wyszły na spotkanie cesarstwa. — Aby tłum się nie niecierpliwił i czekał w spokoju, rozdawano mu wino, kupione za sześć soldów w składzie Buonsignori Maffei.

Pomimo niesłychanego zapału, z jakim przyjęto królestwo, w mieście złe się już szerzyło przeczucie, albowiem na dwa dni przed ich przybyciem, pożar uszkodził część katedry, a czarne jeszcze i dymiące się belki zdawały się być zapowiedzią wielkiego nieszczęścia.

I rzeczywiście, w pięćdziesiąt i cztery dni później, odegrał się

ostatni akt tragedyi Hohenstaufów na polach w Salentini w bitwie, którą mylnie nazwano bitwą pod Tagliacozzo.

Conradino ginie na piazza del mercato w Neapolu.

Provenzano Salvani chciał jeszcze wszelkiemi sposobami podtrzymać ghibellińską ideę w Toskanii, stanął na czele sieneńskiej milicyi i garstki Niemców, i starał się oprzeć naciskowi florentyńskiej armii połączonej z Francuzami, pod wodzą jednego z generałów Karola Andegaweńskiego.

Ale szczęście odwróciło się od Sieny.

W czerwcu roku 1269 zginął Provenzano w bitwie pod Colle di Valdelsa, rzeczpospolita straciła jednego z najznakomitszych swoich synów a ghibellinizm najwytrwalszego swego przedstawiciela w Toskanii.

Messer Carolino Tolomei, wróg zażarty Provenzana, znalazł jego ciało na polu bitwy a wściekły z zemsty uciął głowę trupa, zatknął ją na oszczep i kazał nieść w tryumfie po ulicach Sieny.

Ale lud zaczął się burzyć z powodu tego okrucieństwa, a nawet sami Gwelfi szemrali, więc chciano zatrzeć złe wrażenie, wywołane szatańskiem postepowaniem Messer Carolina i pochowano ciało Provenzana przystojnie w kościele Franciszkanów.

Skoro jednak wzburzenie się uspokoiło i Gwelfi czuli się w mieście na siłach, postanowili zupełną zagładę rodu Salvanich.

Na wschód od kościoła San Cristofano, tam, gdzie pagórek stromo spada ku Porta Ovile, stały domy i składy, tudzież ufortyfikowane pałace Salvanich i Provenzanich. Obydwa rody miały ten sam początek, a nadto były ściśle ze sobą spowinowacone i połączone wspólnemi handlowemi interesami. Stanowiły też jedną Consorterię.

Consiglio generale uchwaliło teraz, aby ich pałace, domy i wieże z ziemią zostały zrównane. Podesta musiał przysiądz destruere et destrui facere radicibus palatium et turrim et Casamentum filiorum Salvani et filiorum Provenzani. Messer Deo dei Tolomei został wybrany, aby przeprowadzić dzieło zniszczenia, a z taką energią oddał się temu zadaniu, że burząc mury Provenzanich, uszkodził sąsiedni kościół San Cristofano.

W ten sposób Gwelfi pomścili krzywdy doznane w r. 1267, kiedy z rozkazu Provenzana zniszczono pałace znakomitszych rodów gwelfowskich, a ulicami Sieny przejść nie było można,

tyle leżało tam gruzów. — Teraz chciano, aby nawet nazwisko Provenzanów z historyi Sieny zostało wymazane, a Dante powiada:

...appena in Siena sen pispiglia
Ond'era sire. (Provenzano).

Ale stało się inaczej. Co się w dziejach zapisało, to nigdy nie ginie. — Obok domów Provenzanów i Salvanich znajdowała się brama, którą zwano Porta Provenzana, a całą tę część miasta nie przestał lud nazywać Contrada di Provenzano. Na szczątkach domostw Provenzanów rozpościerały się z czasem składy towarów Piccolominich, tudzież najgorszego rodzaju gospody uczęszczane przez pachołków, którzy muły popędzali. Część ta miasta stała się najbardziej zohydzoną w Sienie. W sąsiednich ulicach musiano zamykać okna wychodzące na tamtą stronę, aby nie widzieć i nie słyszeć bezeceństw, które się tam działy, a gdy się w mieście coś złego stało, lub popełniono jakiś czyn zbrodniczy, mówiono, że się to musiało stać na Provenzano. — W czasach późniejszych, kiedy moralność bardzo w Sienie upadła, narzekał jeden z pisarzy, że nastąpi niebawem smutna chwila, kiedy wszystkie kobiety pójdą na Provenzano: Siena vedrai tutte le tue donne andare a Provenzano. — Ale wreszcie w XVII wieku powstaje na miejscu zepsucia, jakby na zatarcie wszelkich zbrodniczych wspomnień, mały kościołek, a w nim Madonna, której kult szybko się rozszerza. — Pobożni idą tam z Sieny i z całej okolicy, a wiara w Madonnę z Provenzano tak się głęboko wpaja w serce Sieneńczyków, że po części zaczynają zapominać o dawnej Madonnie z katedry, o Matce Boskiej „sierpniowej". — Nazwisko Provenzano w ten sposób przetrwało wieki, i zrazu przeznaczone na zapomnienie, sponiewierane, znowu zaszczytnie było powtarzane.

VI.

Po śmierci Provenzana brakło głowy Ghibellinom w Sienie, rządy Gwelfów ostatecznie były zapewnione, Ventiquattro nie mogli się utrzymać. — Zgromadzenie ludowe postanowiło 28 maja 1277, że rząd republiki ma być wybierany z pomiędzy rodzin

kupieckich, należących do stronnictwa Gwelfów: de bonis et legalibus mercatoribus et amatoribus partis guelfe, a szlachta obca rodowa, potenti di casato, winna być od wszelkiego udziału w rządzie wykluczona.

W ten sposób powstało panowanie „dziewięciu" Nove, panowanie oligarchii wielkich rodów kupieckich, jeden z najlepszych rządów, jakie kiedykolwiek w Sienie panowały. Rząd dziewięciu starał się przedewszystkiem zagoić rany, które długoletnie walki zadały rzeczypospolitej, zawarł pokój z Florencyą, a upokorzywszy dawne ghibellińskie familie, nie miał na razie wewnętrznego nieprzyjaciela. Lat siedmdziesiąt trwał ów ustrój rzeczypospolitej, najszczęśliwsza epoka Sieny. Handel znów się zaczął szybko rozwijać, sztuka kwitnąć, a miasto wzbogacać pysznemi budowlami. Republika uzupełniła swe posiadłości w okolicach Chiany i na Maremmie, w mieście powstał przemysł, budowano Palazzo pubblico i Torre del Mangia, Duomo zaczęto rozszerzać na olbrzymie rozmiary, zaprowadzono konieczne dla miasta wodociągi.—Duccio, Simone Martini, bracia Lorenzetti w tych czasach zasłynęli; stary uniwersytet sieneński nowemi ożywiono siłami tak, że uczniowie tam z dalekich przybywali okolic. Według spisu ludności z r. 1327 było w mieście 11.700 rodzin.

Po upadku Hohenstaufów i zupełnem Gwelfów zwycięstwie, rozpoczęła się nietylko w Sienie, ale w całych Włoszech reakcya przeciw dawnym rycerskim rodom, które były główną podporą ghibellinizmu i wogóle przeciw szlachcie. Ordinamenti di giustizia we Florencyi, Sacrati w Bolonii, Statuti del Popolo w Sienie, wydawane w latach 1290 a 1310, natchnione są wszystkie jednym duchem nienawiści przeciw możnym. Ta nienawiść przechodzi wkrótce i na potężne rody kupieckie, które dochodząc do olbrzymich bogactw, stały się niebawem jednem z największych niebezpieczeństw tak Sieny jak innych włoskich republik. Walczyły one ze sobą o wpływ, zyskiwały sobie w mieście stronników, najrozmaitszemi, nie zawsze uczciwemi sposobami, burzyły w celach prywatnych cały porządek społeczny, wiązały się z nieprzyjaciołami ojczyzny, aby przeprowadzić własne zamiary. W Sienie rody Salimbenich, Tolomeich i Malavoltich w ciągłych ze sobą żyły niesnaskach. Salimbeni uchodzili za Ghibellinów, za ród arystokratyczny, przeciwny wszelkiemu współudziałowi klas niższych w rządzie, Tolomei natomiast w ludzie szukali oparcia

i dziedziczyli swe Gwelfowskie tradycye. Potrzeba było tylko jakiegoś szczególnego powodu, jakiejś prywaty, a już ludność chwytała za broń, już stronnicy jednego rodu walczyli z zausznikami drugiego. Pamiętną taką domową rewolucyę wywołali Salimbeni, zamordowawszy przy jakiejś sposobności dwóch Tolomeich. Silny rząd dziewięciu z największą trudnością poskromił walkę, skazując sprawców morderstwa na wygnanie.

Ale i rząd nie mało zawiniał; złożony z samych kupców, okazywał się osobliwie wobec dawnej szlachty na każdym kroku stronniczym a w sercach Ghibellinów i ludu, wykluczonego od udziału w sprawach publicznych wrzała zemsta. Szemrano na Signorię, zbierano się na placach publicznych, spiskowano przeciw kupcom, a rodziny, które dawniej stały na czele miasta, zaczęły zbierać około siebie przyjaciół.

Gdy się tak rządy rzeczypospolitej psuć zaczynały, nawiedziła w r. 1348 straszna klęska Toskanię, morowa zaraza, czarna śmierć, jak ją nazywano. W samej Sienie i okolicy miało wymrzeć ośmdziesiąt tysięcy osób. Siena tak się wyludniła, że już odtąd nigdy nie mogła się podnieść do dawnej wielkości.

Około połowy XIV wieku stosunki polityczne we Włoszech dochodzą znowu do tego stopnia zamieszania, do takiego chaosu, że wszędzie przygotowuje się grunt dla tyranii. Organizacya lenna cesarstwa już nie istnieje a kościół traci także wszelką polityczną władzę. Natomiast wybijają się możniejsi magnaci i Signorie miast, aby wszelkiemi sposobami: podstępem, przekupstwem i siłą, mieczem i trucizną dochodzić do władzy, powiększać swe terytorya, nowe tworzyć państwa. Najpierwsza wzmogła się rodzina Viscontich w Medyolanie i ciężyła niebawem nad mniejszemi republikami, a pomiędzy innemi i Siena przed nią pewną się nie czuła.

Zagrożone więc w swym bycie te małe państewka rade były wznowić tradycye Ghibellinów, oprzeć się o cesarstwo, gdyż mniej się mogły obawiać cesarza, który od czasu tylko do czasu mógł z za Alp do Włoch przybywać, aniżeli Viscontich, których tyrańska władza prędko groźną się stała. Ale cesarz niemiecki Karol IV nie miał już tych wielkich zamiarów utworzenia z Niemiec i Włoch jednego potężnego, świat obejmującego cesarstwa, o jakiem marzyły śmiałe umysły Hohenstaufów. Karol zachęcony włoskiemi intrygami wybrał się wprawdzie za Alpy, ale mniej

mu w tej wyprawie chodziło o ambitne zamiary, aniżeli o zebranie jak najwięcej pieniędzy. Małe rzeczypospolite spodziewały się, że Karol ukróci władzę Viscontich, ale medyolańscy książęta takiemi go obsypali podarunkami, że cesarz pozostawił ich w spokoju i pociągnął dalej na południe, aby jak najwięcej naprzedawać tytułów i złotem jak największe napełnić kasy.

Sieneński rząd dziewięciu wysłał dla przezorności posłów swych aż do Pawii, aby powitali cesarza i zaprosili go w swe mury. Cesarz przybył, ale zauważył, że rząd jest pomiędzy ludem znienawidzonym. Przy wjeździe Karola do Sieny krzyczano: „niech żyje cesarz"! „śmierć dziewięciu"! i wzburzenie przeciw Signorii było widocznem. Cesarz więc nie przyjął od Signorii podawanych mu kluczy miasta, co oczywiście zwróciło powszechną uwagę i co uważano za niełaskę. Gdy monarcha wyjechał, wybuchła ludowa rewolucya, kierownicy rozruchu wpadli na ratusz, powyrzucali przez okno dokumenta, które miały być cesarzowi przedłożone do potwierdzenia, a lud przywiązał te pergaminy osłu do ogona. Członkowie rządu musieli się chronić ucieczką a tłuszcza domy ich zrabowała.

Nastąpiły układy pomiędzy ludem a rycerstwem, zgodzono się na rząd wspólny, do którego jedno i drugie stronnictwo po sześciu wybierało przedstawicieli. Zwano ich Dodici. Ale ci nie umieli zyskać sobie popularności, co zresztą łatwem nie było, bo wygnani miejscy patrycyusze, członkowie dawnej oligarchii, bezustannie intrygą i przekupstwem jednych przeciw drugim burzyli, aby z tych niepokojów skorzystać w danej chwili.

Po latach dziesięciu musieli Dodici ustąpić, zaprowadzono rząd, w którym patrycyusze mieli przewagę. Pomiędzy tymi jednak trudniej jeszcze było o zgodę, aniżeli pomiędzy szlachtą a ludem. Salimbeni nie mogli ścierpieć obok siebie żadnej innej z możniejszych rodzin, znów więc zaczęli nowe intrygi, połączyli się z ludem i z dawniejszymi Dodici i potajemnie udali się do cesarza o pomoc, ofiarując mu pieniężne zasiłki. Karol IV, który wiecznie był w potrzebie, a wtedy nawet kosztowną swą koronę we Florencyi zastawił, przysłał Salimbenim siedmiuset zbrojnych rycerzy pod wodzą Malatesty Unghera z Rimini. Po zawziętych walkach w ulicach Sieny, w których patrycyat silny stawiał opór, zwyciężył Unghero, ściął kilku przewódców patry-

cyatu i oddał Salimbenim władzę. — Salimbeni wykupili za to cesarzowi koronę z zastawu za 1.620 florenów w złocie.

W drodze z Lukki do Rzymu wstąpił cesarz na kilka dni do Sieny, gdzie pozostawił Malatestę, aby pilnował porządku. Ale poprzednio ułożył już z papieżem Urbanem projekt sprzedania Sieny i kilku innych miast toskańskich kuryi rzymskiej. Wrócił więc w grudniu do Sieny i potajemnie z rządem i z Salimbenimi o tę sprzedaż traktował. Gdy zaś Dodici skłaniali się sprzedać ojczyznę, cesarz zażądał, aby mu jako gwarancyę przeprowadzenia projektu oddano kilka najważniejszych zamków na terytorym sieneńskiem w posiadanie, i aby mu gonfaloniery i milicya miejska na wierność złożyła przysięgę.

Gdy żądania te przedłożono zgromadzeniu ludu, powstało wielkie oburzenie, mieszczaństwo takich warunków nie przyjęło, przeczuwając, że się zdrada gotuje ojczyzny.

Wtedy cesarz w porozumieniu z Salimbenimi postanowił siłą to przeprowadzić, na co miasto dobrowolnie przystać nie chciało, zwłaszcza, że miał wtedy aż trzy tysiące konnicy w Sienie.

Lud widząc, na co się zanosi, kazał bić w dzwony, a capitano del popolo Matteino di ser Ventura da Mensano rzucił się na czele milicyi i wzburzonych tłumów na cesarskie rycerstwo, które w ciasnych ulicach nie mogło się bronić. Konie Niemców padały pod ciosami ludu, a pomiędzy ciężkiem rycerstwem powstało takie zamieszanie, że cesarz musiał się schronić na plac Tolomeich, gdzie się ufortyfikował w pałacach wygnanych patrycyuszów.

Przez siedm godzin trwała walka pomiędzy nacierającym ludem a oblężonymi, gdy jednak czterystu najdzielniejszych żołnierzy broniących cesarza i przeszło tysiąc dwieście koni padło na ulicach, a lud był już bliskim opanowania pałaców, cesarz schronił się u Salimbenich.

Capitano del popolo już tam cesarza nie ścigał, gdyż sądził, że mając zwyciężonego w swym ręku, łatwo będzie korzystne przeprowadzić układy. Przedewszystkiem prosił, aby monarcha natychmiast Sienę opuścił, a chcąc mu dalszy pobyt w mieście i paktowanie z Salimbenimi niemożliwem uczynić, kazał ogłosić pomiędzy ludnością, że ani cesarzowi ani nikomu z jego otoczenia nie wolno dostarczać pożywienia.

Cesarz był w rozpaczliwem położeniu. Kronikarz sieneński

pisze, że monarcha został sam jeden i trwoga go opanowała. Oczy uzbrojonego ludu na niego były zwrócone; uniewinniał się, ściskał tych, którzy się do niego zbliżali, upewniał, że go wszyscy zdradzili: Malatesta, Salimbeni i Dodici. — Ludowi sieneńskiemu przebaczał wszystko i rozdawał więcej łask, aniżeli od niego żądano. Trzesący się, umierający z głodu, rad był wyjechać, ale nie miał siły po temu, nie posiadał ani koni, ani pieniędzy, ani towarzyszy. Capitano kazał stół zastawić i zwrócił monarsze część rzeczy, które mu odebrano.

Ale jak Karol pożywił się i ochłonął, zaczął stawiać warunki uszczęśliwionym zwycięstwem Sieneńczykom.

Rozpoczęto układy, które wyszły na korzyść cesarza. Miasto zapłaciło monarsze dwadzieścia tysięcy florenów za łaski, któremi obdarzył Signorię, a przedewszystkiem za prawo bezpośredniego podlegania państwu, które przyznał miastu.

Więcej już cesarz do Sieny nie wrócił, ale rzeczpospolita nie doczekała się upragnionego spokoju.

Rozpoczęła się walka wszystkich przeciw wszystkim; miasta, które Siena w świetnych swych czasach ujarzmić potrafiła: Grosseto, Montalsino, Casola, Massa, zaczęły się burzyć, a powtarzająca się morowa zaraza wyludniała okolice. Wskutek tych klęsk rolnictwo i wszelka kultura upadały, a czego mór nie dokonał, to głód wyniszczył.

W mieście: nobili, patrycyusze i popolani toczyli prawie codzienną, okrutną, bratobójczą pomiędzy sobą walkę, wskutek czego dochodziło chwilami do zupełnej prawie anarchii.

Podobne stosunki istniały w wielu innych komunach Włoch. Rewolucye w miastach papieskich, wojny pomiędzy papieżem a Florencyą, pomiędzy Genuą a Wenecyą; spory pomiędzy Urbanem VI a antipapieżem, intrygi Bernaby Viscontiego, wszystko to sprowadziło za sobą najzupełniejsze zamieszanie na całym półwyspie.

Siena stała już swem położeniem geograficznem po środku tej walki, a co gorsza, była wystawiona na ciągłe napady rozbójniczych band żołnierskich Compagne di ventura, które w połowie XIV wieku niszczyły środkowe Włochy.

Zorganizowane wojska łupieżców istniały właściwie od dawna. Saraceńscy i węgierscy venturieri nawiedzali Włochy od czasów Karola Wielkiego, venturieri normańscy podbili państwo obydwóch

Sycylij, obce wojska zaprowadziły same włoskie gminy, gdy chodziło o zwalczenie Barbarossy, a hordy obcych żołnierzy zamieniły się po śmierci Fryderyka II niemal w stałą instytucyę we Włoszech, walcząc w obronie tych miast lub tyranów, którzy je najlepiej płacili.

Gdy się przewaga Gwelfów w Toskanii utrwaliła, nie chciały rządy późniejszych republik, aby się właśni obywatele ćwiczyli w rzemiośle wojennem, więc powoli znosiły milicye, a natomiast powoływały obce siły do obrony kraju. Kupcy, rzemieślnicy zrazu nawet byli zadowoleni, gdyż nie potrzebowali się troszczyć o wojenne sprawy. Najwięcej cudzoziemców sprowadzali papieże, Visconti, Florentyjczycy, Wenecyanie i Pizanie. — Ale skutki tej polityki w straszny sposób mścić się zaczęły. Kompanie, które chwilowo nie miały stałego żołdu, zaczynały rabunkiem same się utrzymywać. Pierwsza z nich, która w r. 1342 pustoszyła sieneńskie terytoryum, złożona była z milicyi nie dawno pozostających na żołdzie Pizanów. Dowodził nią duca Guarnieri d'Urslingen, który dla nadania sobie cechy nieugiętości i dzikości, nosił na pancerzu złotem wyryty napis: „Bez Boga, bez serca, bez litości": Nemico di Dio, di pietà e di misericordia.

Sieneńczycy już zniewieścieli, a zapominając o wojennych cnotach swych przodków, nie chcieli zaciągać się w szeregi, aby wyruszyć przeciw cudzoziemskiej hordzie. Doszło do tego, że podesta kazał ustawić pień rzeźnicki i zawiesić nad nim topór przed bramą Camollia, aby tchórzów zastraszyć, iż każe ścinać tych, którzy nie pójdą bronić ojczyzny. Takiemu jednak wojsku, zbieranemu pod obawą topora, nie można było zaufać, rząd też wolał okupić się rabusiom, aniżeli odpierać ich siłą i zapłacić 2852 florenów za to, że duca d'Urslingen opuścił sieneńskie terytoryum. Podobny dowód upadku dawały i inne rzeczypospolite, a owe zgraje awanturników obszedłszy główniejsze miasta i obłowiwszy się dostatecznie, mogły spokojnie wracać za Alpy.

Ten brak odwagi włoskiej ludności zachęcił innych kondotierów, a nie upłynęło lat dziesięć, a już Provensalczyk Montreal d'Albano, zwany zwykle Fra Moriale, wpadł na terytoryum sieneńskie. Żądał on już wyższego okupu i rzeczpospolita musiała mu złożyć 13.000 florenów.

Po Morialu przyszli inni. Conte Lardo, d'Anechino, de Bongardo, Compagna Bianca, zgraje, które coraz więcej wyciskały



Fot. Alinari.

Giovanni Acuto. Fresk Pawła Ucello w katedrze florentyńskiej.

pieniędzy z zubożałej Sieny. Straszniejszą jeszcze od tych zdawała się być Compagna Bretonów, zwana del Capello, która się nie chciała zadowolić okupem, ale miała zamiar zająć kawał kraju; na razie zdobyła nawet zamki Paganico i Campagnatico, aby mieć punkt oparcia w rabusiowskich wyprawach, ale na szczęście powiodło się jej gorzej, aniżeli poprzednim bandom. Sieneńczycy zdobyli się bowiem na odwagę, wysłali przeciw Bretonom milicyę stojącą na żołdzie rzeczypospolitej, wzmocnioną miejską młodzieżą, pod wodzą Ceccola di Giordano degli Orsini, Rzymianina, który na głowę pobił rabusiów i wziął do niewoli wodza ich Niccola da Montefeltro. Orsini działał jednak przeciw rozkazom rządu, który polecił mu niezaczepiać kompanii, ale tylko obronne zająć stanowisko. Rząd więc wyznaczył dlań wprawdzie wielką za odwrócone niebezpieczeństwo nagrodę, ale go nie zatrzymał w miejskiej służbie, z powodu braku — roztropności.

To zwycięstwo nie odstraszyło jednak innych kompanij od próbowania szczęścia, a w sześć już miesięcy po rozproszeniu Bretonów najechała sieneńskie terytoryum Compagna della Stella, pod wodzą kapitana Alberetta. — Oddział ten był bardzo silny, więc obawiano się mu zbrojny stawić opór i uwolniono się od niego ogromnie już wysokim okupem 53.500 florenów. A na tym okupie się nie skończyło; niebawem bowiem wpadły inne hordy, pomiędzy któremi Giovanni Acuto nie mało z Sieny wycisnął pieniędzy. Także Bretoni, wzmocniwszy się na nowo, ufortyfikowali się w Castello di Montorio, na krańcach Maremmy i ztamtąd niepokoili kraj sieneński.

Z najeźdzcami nie mało się łączyło baronów i signorów z okolicy, którzy nie mogąc się obronić w swych zamkach, sprzedawali je rzeczypospolitej, a zakupiwszy trochę koni i zwerbowawszy trochę żołnierzy, szli na rabunek.

Miasta zaprowadziły osobne straże, które miały oznajmiać zbliżanie się band rozbójniczych. Na najbardziej zagrożone miejsca, na wierzchołki pagórków wysyłano strażników i konnych posłańców, tudzież rozstawiano sztafety, które wrazie niebezpieczeństwa powinny się były rozbiegać na wszystkie strony i zawiadamiać rolników, aby czemprędzej zwozili zboże i inny dobytek do miejscowości ufortyfikowanych. Na znak dany z wieży miejskiego kościołka, cała osada się wyludniała i spieszyła ze wszystkiem, co zabrać mogła, do miasta.

Kompanie te składające się po większej części z Niemców, Anglików i Węgrów, z motłochu wojennego, przyzwyczajonego do okrucieństw i rabunków, szły oddziałami po sto, dwieście do tysiąca koni, a za niemi wlekły się całe gromady złoczyńców i kobiet złego życia, żądne krwi i kradzieży. A gdy w jakiejś miejscowości wszystko zrabowano, co się tylko zabrać dało, podpalała tłuszcza domy, znacząc w ten sposób swój zbrodniczy pochód smugami pożóg i zgliszcza. Po drodze niszczono pola, zżynano zielone nieraz jeszcze zboże na paszę dla koni, a ludność nie wiedząc co począć, szła w ślady za oddziałami, aby się także ratować rabunkiem. W opuszczonych okolicach mnożyły się dzikie zwierzęta, a kronikarze opowiadają, iż co chwilę się słyszało, że wilki dziecko porwały; wszelka kultura zamierała i kraj pustoszał zupełnie.

Miasta nie mogły już podołać ciężarom, które bezustanne pociągały za sobą okupy. Sama Siena zapłaciła tym bandom więcej niż dwieście siedmdziesiąt pięć tysięcy florenów, oprócz żywności i koni, które im dostarczać musiała. Niektórzy dowódzcy nakładali stałe niemal na miasto daniny, i tak Giovanni, który wspólnie z Banem i z hr. Ewerardem rościł sobie prawo do pobierania od gminy rocznie 800 florenów, w r. 1382 żądał już o wiele więcej, bo 2.500 florenów i groził pustoszeniem ziemi sieneńskiej, jeżeli mu ta suma nie będzie wypłaconą. Z podobnemi groźbami występowali Guglielmo Filibac da Villanuccio i hr. Alberico, wszyscy dowódzcy band — jeżeli im rząd nie wypłaci 10.000 florenów w złocie.

Nie dość tych nieszczęść, cesarz Wacław i Duca d'Ungheria mieli zamiar przejść ze swemi wojskami przez posiadłości rzeczypospolitej. Gmina sieneńska nie wiedząc co począć, nie mogąc powiększyć podatków, postanowiła w r. 1382 wybrać wielką komisyę, którąby się nad tem zastanowiła, jakie dałyby się w administracyi publicznej zaprowadzić oszczędności. Komisya ta wydała swe „Provvedimenti economici, w imię Boga Najwyższego i Jego błogosławionej Matki Vergine Maria i w imię całego Dworu w niebiosach" — które miały polepszyć finanse miasta. Były to przepisy co do oszczędności, co do ceł i innych dochodów rzeczypospolitej. Provvedimenti nie na wiele się przydały, złe bowiem leżało w niezgodzie społecznej, w walce stronnictw, która osłabiała na wewnątrz Sienę i czyniła ją wskutek tego nie-

zdolną do skutecznego oporu wobec hord kondotierskich i wogóle wobec zewnętrznych nieprzyjaciół.

Jeden z dawniejszych włoskich historyków nazwał ówczesną Sienę „guazzabuglio di republiche" republikańskim bigosem. Do tego zamieszania najwięcej się przyczyniały stronnictwa tak zwane „Monti", które pozostawały po dłużej rządzących oligarchiach. Stronnictwo stojące przez jakiś czas na czele rzeczypospolitej istniało dalej po upadku swego rządu i rościło sobie pewne polityczne prawa. Z biegiem lat utworzyło się pięć takich większych monti: Gentiluomini, stronnictwo dawnej szlachty, Nove, stronnictwo rządów „dziewięciu", Dodici, a wreszcie dwa stronnictwa demagogiczne Riformatori i Monte del Popolo. — Dodici dzielili się na dwie pomniejsze partye, na stronnictwo dei Caneschi, mające na czele rodzinę Tolomeich i dei Grasselli, stojące pod komendą Salimbenich. Pierwsze bardziej patryotyczne, łagodniejsze w swem postępowaniu, odpowiadające więcej przymiotom Tolomeich, drugie gwałtowne, nie uchylające się przed żadną zbrodnią, jak ród Salimbenich.

Reformatorzy, wstępujący w r. 1368 na widownię, składali się z rzemieślników i pospólstwa; byli to sieneńscy Jakobini, którzy krwią i okrucieństwami rządzili. — Nie wiele się od nich różnili ludowcy Monte del popolo, którzy w r. 1385 objęli władzę. Wyszli oni także z pospólstwa, ale z innych rodzin aniżeli Reformatorzy. Partya ta zadała śmiertelny cios miastu, wypędzając z Sieny przeszło 4.000 najlepszych rzemieślników, należących do stronnictw przeciwnych. Po takiej emigracyi ostatnie bogactwo miasta, przemysł, został zrujnowany.

Wskutek klęsk materyalnych i rozprężenia wszelkiej społecznej karności, powstała w połowie XIV wieku nędza i moralny upadek. „Ludzie zrozpaczeni grzęźli w coraz to większy egoizm i okrucieństwo, a napady i gwałty wywoływały zawiść i wendettę, tak, że się zdawało, iż wszelka cnota zniknęła na zawsze". Nawet spokojne mury klasztorne odczuwały ten przewrot w sercach ludzkich. Donato di Neri, świadek tego, co się działo, przypisuje oczywiście owe klęski, jakie ludzkość nawiedzały, szkodliwemu wpływowi gwiazd. „Zdaje się — powiada — że w tych czasach panował w świecie planeta, który pociągał za sobą te straszne skutki. Bracia św. Augustyna w San Antonio zamordowali nożami swego prowincyała. Młody braciszek z Camporeggi zabił

w Sienie innego zakonnika, syna Karola Montaniniego; w Assisi minoryci tak się pobili, że czternastu z pomiędzy nich padło w bitce na noże, a bracia della Rosa di Siena sześciu swoich towarzyszy zgładzili. Także w Certozie wielkie były rozruchy, tak, że generał porozsyłał zakonników do rozmaitych innych klasztorów. Doszło do tego, że wszyscy mnisi bili się i kłócili pomiędzy sobą. — W Sienie nie można było liczyć na ludzką uczciwość, a nawet na uczciwość szlachty. — W ten sposób świat się okrył ciemnością — cosi il mondo è una tenebra"...

W r. 1365 zdobyły się nareszcie rzeczypospolite Włoch środkowych na wspólny krok obrony przeciw Venturierom: reprezentanci Sieny, Lukki, Pizy, Perugii i Bolonii zjechali się we Florencyi na narady, w jaki sposób uwolnić się od tych „malignae societates", ale zgoda nie była łatwa, osobliwie z Florencyą, która najsilniejsza, najmniej od napadów cierpiała, osłabienie zaś innych miast było jej prawie pożądanem, bo z niem wiązała się nadzieja, zapanowania nad całą Toskanią.

Na upadek Sieny czychał także inny, dalszy sąsiad, książe medyolański, który ją pragnął wcielić do swego rosnącego państwa. Gdy też w r. 1390 wybuchła znów wojna pomiędzy Florencyą a Sieną, Siena nie umiała sobie już inaczej poradzić, jak oddać się pod protekcyę Viscontich. W dziewięć lat później, w r. 1399, dumny ongi lud sieneński uchylił swe głowy przed Giangaleazzem Viscontim i uważał obce panowanie za największe szczęście.

Zniszczenie swej wolności politycznej obchodzili Sieneńczycy festynami na cześć medyolańskiego tyrana. Giangaleazzo jednak umarł niebawem w r. 1402; potęga Viscontich się zachwiała, a Siena przeszedłszy rozmaite wewnętrzne burze, raz jeszcze, z końcem XV wieku, mogła zamarzyć o swej świetnej przeszłości.

Ale o tem opowiemy później.



ŚW. BARBARA.

Szczegół z fresku Pinturicchia »Ucieczka i męczeństwo Św. Barbary« w III. Sali Appartamento Borgia.



ANIOŁ TRZYMAJĄCY HERB RODZINY BORGIÓW.

Fresk Pinturicchia w IV. Sali Appartamento Borgia.

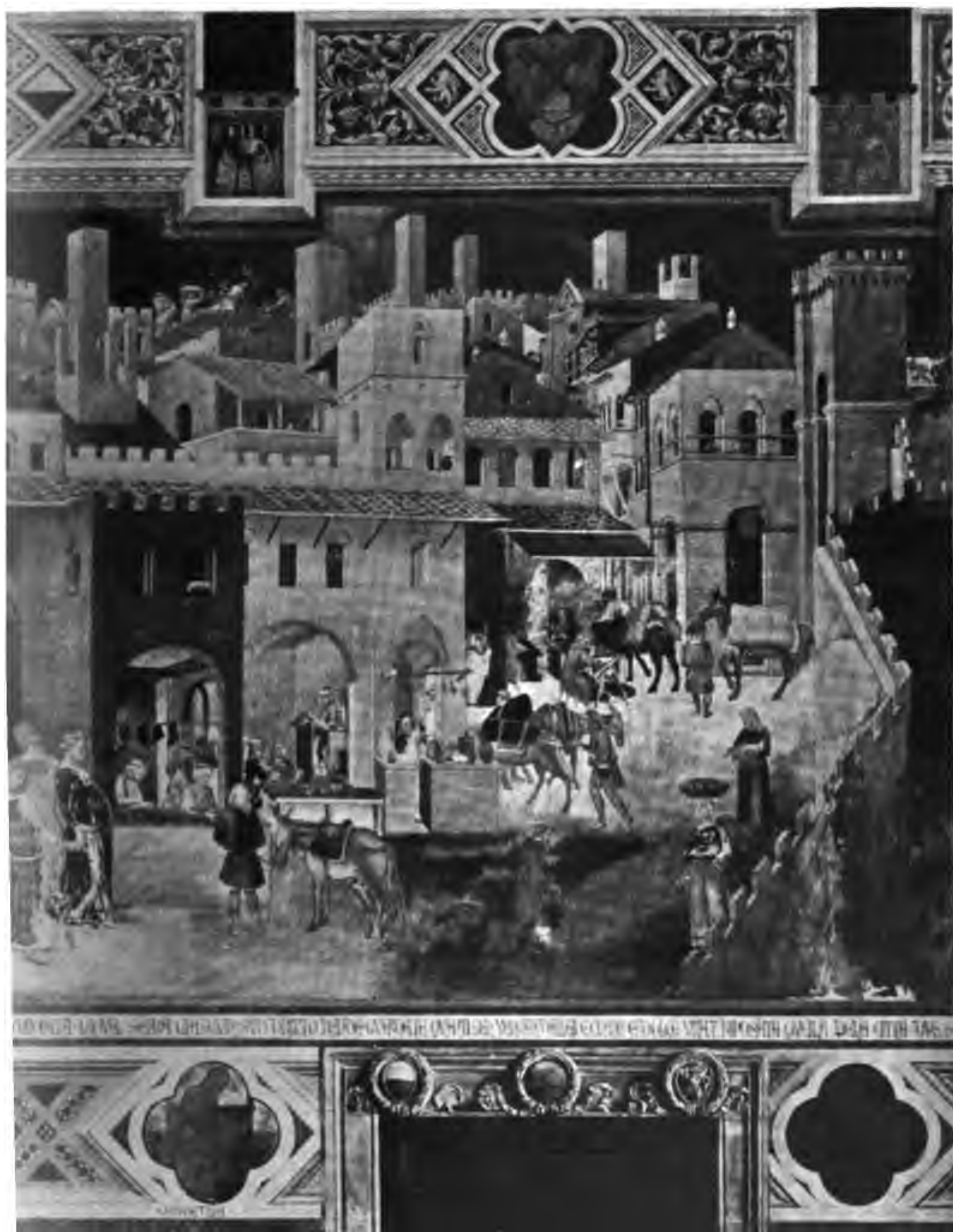


ŚW. KATARZYNA ALEKSANDRYJSKA.

Szczegół z fresku Pinturicchia »Dysputa Św. Katarzyny« w III. Sali Appartamento Borgia.



Restytucya fresku Ambrożego Loren



Fot. Lombardi w Sienie.

zettiego w Palazzo pubblico, w Sienie.

ROZDZIAŁ DRUGI.

MIASTO I SPOŁECZEŃSTWO.

I.

Stosunki polityczne odbijały się w XIII wieku już na zewnątrz na murach Sieny. Ów najazd rycerstwa, które począwszy od połowy XI stulecia wprawdzie porzucało dawne swe siedziby, po dalekich zamczyskach, ale natomiast chciało wszelkiemi siłami miejską owładnąć ludnością, widać było wszędzie.

Możne rody pobudowały sobie wśród wałów miejskich własne twierdze, aby osiągnąć w mieście to, czego poza miastem zdobyć sobie nie zdołały — władzę.

Owe obronno-zaczepne fortece z wieżami do rzucania pocisków, nadawały tak Sienie, jak innym ówczesnym miastom włoskim wielce charakterystyczną cechę.

Ktoś ze współczesnych porównał Sienę do kępy trzciny: erano tante torri in Siena, che la città pareva un canetto; zbliżając się bowiem do miasta, widziało się tylko las wież smukłych lub obsiadłych. Zwano je torri gentilizie.

Były one zazwyczaj połączone sklepionemi gankami, z domami mieszkalnemi, aby tem łatwiej, w razie niebezpieczeństwa, do nich schronić się można. Oprócz strzelnic miały rodzaj wysuwających się drewnianych ganków, z których można było rzucać pociski.

Nie każdy ród rycerski stać było na własną wieżę, więc zaprzyjaźnione lub spokrewnione familie mieszkające blisko siebie, zawiązywały się w towarzystwa wieżowe, budując i utrzymując takie fortece na koszt wspólny. Wszystkie te spółki miały własne

statuty z postanowieniami, pociągającemi za sobą niejednokrotnie tragiczne następstwa. Córkom bowiem i synom nie wolno było zawierać małżeństw z nieprzyjaciołmi rodu, zkąd wynikały romantyczne zawikłania.

Gdy do ulicznej walki przychodziło, barykadywano całe części miasta, przeciągano grube łańcuchy, a Siena pamięta, jak tygodniami jedne ulice z drugiemi wojnę prowadziły.

Dla nieprzyjaciela z zewnątrz przychodzącego wszystkie te środki obronne bardzo były groźne, jak tego w Sienie doświadczyło rycerstwo Karola IV. — Także temu systemowi budowania miast zawdzięczała Florencya łagodne stosunkowo obchodzenie się z nią Karola VIII francuskiego, gdy bowiem wysłannicy królewscy przypatrzyli się ulicom miasta, tak się im zdały być dla wojska niebezpiecznemi, że nakłonili króla, aby nie dyktował miastu zbyt surowych warunków pokoju.

Najwięcej wież obronnych w Toskanii posiadała Lukka. Liczono ich tam aż siedmset, zapewne dlatego, że w okolicy było mnóstwo feudalnego, z longobardzkich jeszcze czasów pochodzącego rycerstwa, które się do miasta pościągało w latach, kiedy gminy w potęgę róść zaczęły. W Bolonii było wież blisko 250. S. Geminiano zwano miastem pięknych wież, delle belle torri, a niemal w każdej toskańskiej mieścinie do dziś dnia jeszcze sterczą owe znaki upadającego toskańskiego rycerstwa.

Ulice wyglądały ponuro, były wązkie i cegłą brukowane.

Gdy para wołów ciągnęła wóz naładowany towarem, przechodnie musieli wchodzić do domów, aby uniknąć spotkania się z dużemi rogami a gdy jeden z Adimarich, młodzieniec znany z wysokiego wzrostu, konno przez miasto przejeżdżał, zajmował całą szerokość drogi swojemi długiemi nogami.

Słoneczne promienie zaledwie się pomiędzy mury przedzierać zdołały, gdyż z powodu ciasnych mieszkań dobudowywano na piętrach rodzaj krytych balkonów wiszących i zaciemniających ulice. Gdzieniegdzie tyle było owych ganków, że mnisi, przechodząc tamtędy z pogrzebami, musieli krzyże pochylać, aby o nie nie zawadzić. — Doszło w tej mierze do takich nadużyć, że rząd musiał wydać rozporządzenie, na mocy którego balkony mogły wystawać tylko do jednej trzeciej części szerokości ulicy. — Nie wiele to jednak przyczyniło się do rozjaśnienia miasta, z powodu bowiem po jednej i po drugiej stronie sterczących loggij,

światło miało przystęp tylko do środka ulicy. Przekradające się promienie słoneczne zasłaniała nadto bielizna susząca się, jak dzisiaj jeszcze bywa po małych włoskich miasteczkach, na przeciągniętych sznurach.

W oknach zamiast szyb wprawiano rodzaj pergaminu, z kozich skór, albo zasłaniano je płóciennemi, oliwą napuszczonemi firankami. — Okna i drzwi robiono zresztą bardzo wązkie, aby się w razie nieprzyjacielskiego napadu, albo ulicznej walki, łatwiej obronić było można.

Wiele domów nie miało piwnic; kanałów a nawet i kloak najczęściej nie było, a wodę i nieczystości wylewano zazwyczaj na ulicę. Podobnie jak w dawnym Paryżu, w którym wołano z okien na przechodzącą publiczność „gare l'eau"! — podobnie i tutaj krzyczano co najmniej „guarda"! — Większe zapasy brudnych resztek wynoszono do znajdujących się tu i ówdzie zbiorników, dołów miejskich, będących źródłem chorób i zarazy. Zresztą puste, niezabudowane place, miejsca wzdłuż murów, któremi miasto było obwiedzione, służyły za skład wszelkiego rodzaju śmieci. Około kościołów leżały całe stosy nieczystości.

Niektóre zakątki miasta tak były ciemne i osławione z powodu zdarzającyeh się tam mordów i zbrodniczych napaści, że już w ich nazwach, jak n. p. Malfango, Malborghetto, Malcucinato — przechowała się tradycya złej sławy. Z jedną taką uliczką nie wiedziano w ratuszu jak sobie poradzić, postanowiono więc ją zupełnie zamknąć, zniszczyć i sprzedać grunt na licytacyi.

W innych miastach nie bywało lepiej.

Słynny włoski trubadur Sordello miał stosunek z Cunizzą, córką tyrana Werony Ezelina III., którą nazwano niezbyt zaszczytnem mianem magna meretrix. Ażeby się do jej komnat dostać niepostrzeżenie, musiał on przechodzić uliczką tak pełną rozmaitych nieczystości i zgnilizny, że o naznaczonej godzinie czekał już tam na niego pachołek pięknej kasztelanki, aby go niezawalanego, przenieść na barkach aż do drzwi wskazanych. — A było to przecież pod murami najwspanialszego wówczas w Weronie pałacu.

Okoliczność ta mogła mieć smutne następstwa. Ezelino dowiedziawszy się o schadzkach, przebrał się razu pewnego za pachołka swej córki, czekał na Sardella i przeniósł go przez zaśmieconą uliczkę. A gdy się dał poznać trubadurowi, Sardelllo

oniemiał z przestrachu, ale ojciec nie był tym razem zbyt groźnym, zakazał tylko poecie brudnemi ścieżkami chodzić po brudne sprawy: abstineas — powiedział mu — accedere ad opus tam sordidum, per locum tam sordidum

Do utrzymania czystości ulic przyczyniały się głównie świnie, chodzące swobodnie po mieście i zjadające wszelkie odpadki. Urząd podesty wydawał pozwolenia na żywienie wieprzów na ulicy, co oczywiście za bardzo cenny uchodziło przywilej. W r. 1296 przeznaczono w Sienie samurę z czterema prosiakami, aby czyściła Campo po każdym targu, w r. zaś 1382 ustanowiono, że sześć świń di Santo Antonio ma się wałęsać po mieście. Zapewne było ich więcej, tylko akta sieneńskie nie przekazały potomności dokładnej ich cyfry.

Owe pożyteczne zwierzęta stały pod opieką św. Antoniego, a nietylko po włoskich miastach, ale w Anglii i w Paryżu wykonywały sanitarną policyę. Dante w swem „Paradiso" o nich wspomina; we Florencyi, w Wenecyi utrzymywano je w powyższym celu. — W Bolonii mieli Ospitalieri di S. Antonio, stowarzyszenie religijne utrzymujące szpital publiczny, przywilej żywienia stu świń, cento porci castrati, po ulicach miasta. Świnie stowarzyszenia mogły swobodnie chodzić po miastach, musiały mieć jednak mały dzwonek na szyi, z herbem podesty i prawe ucho cokolwiek obcięte, aby wiedziano do kogo należą.

Domy, po większej części nie miały studzien, a do tej cywilizacyi jak w dawnem Pompei, gdzie rozprowadzano wodę po domach ołowianemi rurami, w średniowiecznych miastach nie doszło. Czerpano więc wodę z publicznych cystern, które, o ile możności, czysto utrzymywano, a golarzom nie pozwalano bardzo blisko studzien sklepów swych zakładać, aby wiatr obciętych włosów do wody nie roznosił.

Ponieważ w nocy nie wolno było z domów wychodzić, więc zaprzyjaźnione lub spokrewnione rodziny blisko siebie mieszkające bardzo często łączyły się krytemi, w powietrzu zawieszonemi gankami, co się także do zaciemnienia ulic przyczyniało. Wewnątrz pałaców były duże podwórza lub ogródki, w których po zamknięciu bram nieraz przepędzano wieczory na głośnych zabawach.

Na ulicach panowała w nocy ponura cisza i ciemność; jedynem światłem była tu i owdzie paląca się lampa przed obrazem Matki

Boskiej. Jeżeli kto przed ostatniem dzwonieniem musiał wyjść z domu, szedł uzbrojony, a najczęściej w otoczeniu służby. Nawet duchowni nosili broń w ręku. Zabójstwa, morderstwa, skaleczenia, burdy uliczne zdarzały się ciągle, obyczaje były surowe, przykład z góry najczęściej najgorszy.

W XI i XII wieku o zbytku w urządzeniu pomieszkań w Sienie jeszcze mowy nie było, w komnatach mieściły się tylko najpotrzebniejsze sprzęty, a w łóżkach spało razem po dwie lub trzy osoby, najczęściej bez koszul. Zwyczaj ten utrzymywał się bardzo długo, aż po wiek XV, a gospodarz nie mógł bardziej zaszczycić gościa, jak prosząc go, aby spał z nim w jednem łożu. Giovanni Medici, „il Gran Diavolo" w ten sposób uczcił Piotra Aretina. Przeciw wszelkim zasadom dzisiejszej hygieny, łóżka ciężkiemi bywały zakryte kotarami, co się w części tłómaczyło złem zaopatrzeniem okien i zimnem w komnatach.

Wzrastająca jednak w Sienie zamożność oddziaływała korzystnie na urządzenie mieszkań, a im bliżej XIV wieku, tem kosztowniejsze były sprzęty, tem więcej uważano na wygodę. Powoli wchodziły w użycie duże, nizkie łóżka, w zamożniejszych domach ze złoconego drzewa, materace z wełny, poduszki z pierza i włosienia, zwierciadła ze stali, meble z intarsyami, cienka bielizna, sprowadzana z Flandryi, wazy ze złota i srebra, kufry malowane przez najznakomitszych artystów, obrazy świętych w ramach ze słoniowej kości i złoconego srebra.

Bogactwo domu objawiało się zrazu nie tyle w sprzętach, ile w ubiorach, rzędach na konie i muły, tudzież w obfitości jadła.

Kosztowne szaty i klejnoty, również jak złote i srebrne naczynia stanowiły znaczną część majątku, tem cenniejszą, że ją w razie niebezpieczeństwa łatwo ukryć lub zabrać z sobą było można. W spadku po jednym z toskańskich hrabiów Guidi, w r. 1239 znajdowały się liczne pierścienie z szafirami, szmaragdami i topazami, kamee, kosztowne naczynia z pozłacanego srebra, „fiaski", które na lwach spoczywały, srebrne miednice do mycia rąk po obiedzie, zdobne w ryby i zwierzęta.

Moda była również despotyczną jak dzisiaj i wcale się często zmieniała.

Do właściwości wielkich rodów należały do pewnego stopnia odmienne mody familijne, przebijające się osobliwie w barwach i szczegółach kroju ubrań. Prawie każda wielka rodzina miała

swój sposób ubierania się, tak, że członków jej już zdaleka łatwo było można od innych przechodniów odróżnić. W Polsce mówiono: „poznać pana po cholewach"; w średniowiecznych Włoszech pończochy były ulubionem znamieniem przynależności do pewnego rodu. Jedni nosili na przykład, na prawej nodze czerwoną, na lewej do połowy niebieską pończochę, inni mieli lewą nogę ubraną w czarne i białe kratki, prawą w czerwone i niebieskie pasy.

Wielki zbytek panował w uprzężach, w przystrojeniu zwierząt jucznych i koni, pod siodło przeznaczonych. Dalsze, a nawet i bliższe podróże, można było po większej części z powodu złych dróg tylko konno odbywać, a jeszcze za Wawrzyńca Medyceusza nie było powozowej drogi przez Apeniny, pomiędzy Pistoją a Bolonią, tak, że papieże w swych podróżach, po większej części konno jeździć musieli. Pius II Piccolomini, pomimo późnego wieku i podagry, podróż swą z Rzymu do Mantuy, na słynne koncylium, musiał w znacznej części odbyć na oślicy.

Mimo małej ilości powozów i furgonów drogi łączące ogniska wielkiego handlu, jak gościńce pomiędzy Sieną a Pizą, Sieną a Rzymem i Florencyą nadzwyczaj już i z tego powodu były ożywione, że do przewożenia towarów na jucznych zwierzętach potrzeba było całych karawan mułów, osłów i koni, a oczywiście i służby bez liku. W Sienie, w Pizie, we Florencyi znajdowały się przy domach możnych kupców lub handlowych spółek niemal całe dzielnice stajen, składów, szop otoczonych murami, gdzie gromadzono towary i zkąd wyprawiano karawany. — W tych budowlach, podobnie jak w wielu jeszcze drewnianych domach leżało ogromne niebezpieczeństwo pożarów, które też bardzo często się zdarzały i niszczyły całe ulice, całe części miasta. Na przełomie XIII i XIV wieku paliła się Siena w latach 1260, 1274, 1302 i 1320, a były to straszne pożary, z których jeden zniszczył na raz więcej, aniżeli trzysta domów.

Straż pożarna wprawdzie była zorganizowana, ale wody nie miano pod dostatkiem. Cieśle i murarze wraz ze swą czeladzią, jako też furmani i posługacze, którzy wodę po domach roznosili, musieli przed podestą przysięgać, że w razie ognia staną do ratunku. Co tydzień rozsyłał podesta rewizorów po mieście, którzy mieli sprawdzać, czy w którym domu lub warsztacie niema

nagromadzonych palnych materyałów, a „accusatori segreti", donosiciele, odgrywający w każdej ówczesnej gminie wielką rolę, i w tej mierze mieli nie mało do czynienia.

Gospody po wielkich gościńcach handlowych były liczne, a zapewne i Siena, podobnie jak Piza i Florencya miały w XIII i XIV wieku własne hospicya po obcych miastach, z którémi w ściślejszych znajdowały się handlowych stosunkach. Toskańczyk nietylko w Wenecyi lub w Rzymie, ale nawet w dalekiem Bruges, we Flandryi znalazł dom, w którym spotykał swoich znajomych, gdzie go po przyjacielsku przyjęto, dano dobrą radę i gdzie się czuł jak u siebie.

Wskutek tych ciągłych kupieckich stosunków, wskutek dalekich pielgrzymek, częstego przejazdu cesarskich urzędników i rozmaitych poselstw, nie był ten świat miast toskańskich tak deskami zabity, jakby się to dzisiaj zdawać mogło. Siena leżała na kosmopolitycznym gościńcu, który łączył Rzym z Niemcami, z Francyą, z Północą, a do jej bram musiał każdy zapukać, komu było pilno na dwór papieski, do Neapolu lub do Sycylii.

W przeciwieństwie z tym ożywczym prądem międzynarodowych interesów, który rozjaśniał umysły, osobliwie kupieckiego stanu, znajdowały się miejscowe rodzinne a osobliwie sąsiedzkie stosunki. Tam było małomiejskości, zazdrości, zawiści aż za wiele. Nagromadzenie mnóstwa ludzi w obrębie ciasnych murów, małe mieszkania, wązkie ulice, wszystko to przyczyniało się do plotkarstwa, do wzajemnego rozgoryczania się, do wyrabiania politycznych stronnictw, polegających właściwie tylko na osobistych urazach i nienawiściach. San Bernardino, którego kazania wybornie malują włoskie społeczeństwo, zajmował się często temi wadami, rozbierał ich przyczyny i dzielił je na kategorye, z całą skrupulatnością umysłu, zaprawionego jeszcze scholastycznem rozumowaniem i podawał sposoby, jakby walczyć przeciw wykroczeniom della mala lingua i przeciw szarpaniu cudzej sławy.

Podobnie jak w ubiorach zbytek objawiał się w jedzeniu, w ucztach urządzanych przy każdej sposobności, przy chrzcie, przy ślubie, przy pogrzebowej stypie. Zazwyczaj jadano dwa razy na dzień z rana i o czwartej po południu. Chleb pszeniczny głównem był ludu pożywieniem, a Siena w przeciwieństwie do Florencyi nie słynęła z dobrego pieczywa. Zamożniejsze klasy jadały na obiad jak dzisiaj: zupę, mięso wołowe, wieprzowinę,

ptactwo; uboższe dużo fasoli, kaszy hreczanej, a kasztany stanowiły nie małą część pożywienia.

Jedzono łyżkami, widelce dopiero później, w XIV wieku weszły w użycie. Giovanni Masso, w swej historyi Piacenzy, daje nam „menu" mieszczańskich domów w r. 1388. Powiada on, że zamożniejsi mieszkańcy świetnie tam żyją. Przed obiadem pije się już dużo białego i czerwonego wina i zjada cukrowe konfekty. Na pierwsze danie przynoszą na stół potrawę z kapłona albo sztukę mięsa z przyprawami z migdałów, cukru i innych dobrych rzeczy. Pieczyste bywa stosowne do pory roku: kurczęta, bażanty, kuropatwy, zające, sarnina. Po umyciu rąk wstają wprawdzie od stołu, ale dalej piją rozmaite wina i jedzą konfekty i owoce.

Bologna „la grassa" już wówczas słynęła z dobrego jedzenia, a dużo później, w XVI wieku, unosi się jeden z tamtejszych studentów medycyny nad bolońskiemi kiełbasami i pełen zachwytu błogosławi ich wynalazcę i całuje ową cnotliwą rękę, która je robiła: Benedetto chi ne fu l'inventore, io baccio e adoro quelle virtuose mani!

Do potraw używano dużo korzeni: imbieru, szafranu, goździków, gorczycy, muszkatelowych gałek, pieprzu a przedewszystkiem czosnek był w modzie. Jeden z włoskich kulinarnych pisarzy powiada, że madonnę Laurę, piękną przyjaciółkę Petrarki, czuć było zapewne czosnkiem, a nieszczęśliwa Francesca da Rimini, zapach cebuli po sobie pozostawiała.

Szynki winne „taberny" albo „caupony" ważną w życiu miejskiem odgrywały rolę i zastępowały dzisiejsze kawiarnie. Tam się schodzili mężczyźni, aby rozmawiać o interesach i cichaczem spiski układać, głośno bowiem nie było wolno krytykować postanowień rządu.

Na dzbanach z winem musiała być napisana cena; smakoszów, znających się na dobroci napoju, było bez liku, a takich, którzy i gorszej „kropli" na spodzie kieliszka nie pozostawiali, jeszcze więcej. Mówiono sobie: primum gotum bibe totum; at secundum, vide fundum.

We Florencyi wypijano około r. 1336 około dziewięciu milionów fiasków; w Sieneńskiem produkcya wina była zazwyczaj tak dużą, że przewyższała miejscową potrzebę.

W tawernach popisywali się wędrowni muzycy trubadurzy, których w XII i XIII wieku nazywano po łacinie Inventores can-

cionum, bo nietylko byli grajkami, ale i kompozytorami. Oczywiście ci popularni poeci nie mogli się równać z tymi, którzy śpiewali na dworze Hohenstaufów, albo na zamkach wielkiej hrabiny Matyldy. Instrumentem ich muzycznym była harfa, viola, lira albo cytra. — Większą jeszcze uciechę aniżeli trubadurzy, sprawiali ludowi i magnatom żonglerzy, joculatores, giullari, biedaki, rodzaj średniowiecznych klownów, którzy rozmaitemi sztukami rozweselali publiczność, Uważano ich za wyrzutków społeczeństwa, ale się z nich śmiano, a ten i ów rycerz cieszył się, gdy wędrujący kuglarz pozwolił się bić za pieniądze. Jak dzisiejsi Pajazzi byli oni brzuchomowcami, chodzili na linie, naśladowali śpiew ptaków, a w ich towarzystwie znajdowały się dziewczęta, także dla rozweselania rycerzy. Hrabia Guido Guerra tak się dobrze bawił w ich towarzystwie, że jednemu z żonglerów, który się nazywał Malanotte, kazał w noc zimową łazić nago po dachu, aby miał rzeczywiście „złą noc", a innego ponieważ nosił nazwisko Maldecorpo zmusił tak długo stać przy ogniu, że biedak aż krzyczał z bólu w niebogłosy. — To były dobre humory średniowiecznych rycerzy.

Tak w Sienie jak i po innych miastach włoskich magistrat mieszał się do wszystkiego. Wyswobodzenie jednostki z pod wpływu społecznej organizacyi średniowiecznej odbywało się bardzo powoli, w miejsce feudalizmu ciężyła gmina nad ludnością. Z wielkim trudem, wśród długowiecznych walk, zrzucał człowiek owe pęta, które mu od wieków nakładano, aby go — uszczęśliwić.

Każdy obywatel aż do czterdziestego piątego roku życia był obowiązany, albo osobiście, albo w swem własnem imieniu wykonywać handel albo rzemiosło w mieście lub w okolicy, albo też trudnić się rolnictwem na Maremmie, w Valdichiana lub w Valdorcia. Kto takiego nie miał zajęcia, nie mógł publicznego sprawować urzędu, a w tej mierze stanowili wyjątek tylko rycerze, lekarze, notaryusze, studenci i duchowni.

Kontrola gminy prześladowała człowieka od kolebki do grobu i wciskała się w najtajniejsze sprawy domowe. Dzwonek ratuszowy regulował życie. Zrana, przed uderzeniem młotka na Mangii, nikomu nie było wolno wyjść na ulicę, wieczór na ten sam odgłos zamykano bramy. Statut miejski dawał przepisy co do koloru ubiorów, jakości materyałów, z których je robiono, regulował

wydatki obywateli, naznaczał ilość półmisków na ślubach i ucztach, nie pozwalał nawet narzeczonej więcej podarować pierścionków, nad tyle, ile ojcowie miasta uradzili. Zawiść i zazdrość wzajemna czuwały nad wykonaniem tych przepisów.

Zbyteczna ta opieka miała i swe dobre strony, rząd uważał za swe główne zadanie starać się o to, aby ludność miała utrzymanie i aby artykuły żywności za tanią dostawała zapłatę.

Robiono spisy bydła u rolników, znacząc woły na rzeź przeznaczone obcinaniem prawego ucha, wydawano zakazy wywozu zwierząt domowych, kontrolowano jakość mięsa. Ponieważ nie było jeszcze publicznych rzeźni, więc każdy rzeźnik musiał mieć w swym sklepie obok mięsa, które sprzedawał, głowę zabitego zwierzęcia, aby się w ten sposób już na oko można było przekonać, że mięso jest świeże.

Ryby przywiezione na targ a w ciągu dnia nie sprzedane, zrzucali słudzy miejscy przekupniom na ziemię, a pospólstwu wolno je było zabierać, bez uiszczenia jakiejkolwiek zapłaty.

Głównem staraniem jednak rządu było zapewnić miastu dostateczną ilość mąki. Rzeczpospolita więc zaopatrywała przed zimą swe spichrze i regulowała ceny, sprzedając zboże ubogiej ludności. — Był to zresztą ważny środek polityczny w rękach rządu, aby sobie zapewnić poparcie ludności.

II.

Uczucie miłosierdzia, ludzkości, bardzo mało były rozwinięte w tem średniowiecznem społeczeństwie, imaginacya oswoiła się z wszelkiem najstraszniejszem nawet cierpieniem. Kościół żywił ją opisami mąk piekielnych, a sprawiedliwość ludzka starała się o to, aby człowiek już na ziemi przypatrzył się temu, co go w piekle czeka.

W karach za zbrodnie i przestępstwa tkwiło jeszcze całe średniowieczne barbarzyństwo. Z kar cielesnych chyba najlżejszą była pozbawienie życia delinkwenta, powieszenie lub ścięcie, amputazione del capo, bo przynajmniej kładło kres cierpieniom. O ileż sroższe stawało się odcinanie nogi albo nóg obydwu,

wyłupanie jednego albo obydwu ócz, wyrywanie języka, ucinanie nosa, znaczenie ciała rozpalonem żelazem, zastosowywanie najrozmaitszych tortur, lub przywiązywanie skazańca do pędzącego konia.

Egzekucye odbywały się na placu przed Palazzo pubblico, tam wisiały często trupy na szubienicy; tam kat, odciąwszy głowę od tułowiu, pokazywał ją ludowi z okrzykiem: en caput. I dopiero wskutek skarg tak signorów jak ludności mieszkającej w pobliżu, uchwaliło Consiglio generale w r. 1359 zmienić miejsce wykonania wyroków i przenieść je poza bramy miasta. We Florencyi przymocowywano często trupy wisielców do krat okien ratusza, dla odstraszającego przykładu i wystawiano je na żer dzikich ptaków.

Bluźnierców prowadzono po mieście, siekąc rózgami, a następnie przywiązywano ich na łańcuchu, w dziedzińcu pałacu gminnego. Sodomitów w XIII wieku znaczną grzywną karano [1]), później przeganiano ich po ulicach z koroną ze złoconego papieru na głowie, albo zamykano w klatkach jak dzikie zwierzęta. Także księży przestępców w klatce więziono. Klatka wisiała przed palazzo pubblico, albo przed pałacem arcybiskupim, a gawiedź uliczna zabawiała się, rzucając kamykami na nieszczęśliwe ofiary.

Giovanniego da Vienna skazano jeszcze w r. 1464 w Bolonii, aby wisiał w klatce od 5 listopada do 6 stycznia. Gdy go zdjęto, miał nogi odmrożone i nie mógł już chodzić. Duchownych, którzy się dopuścili kradzieży albo zabójstwa, przykuwano do muru arcybiskupiego pałacu i dawano im trochę chleba i wody, aby mogli znosić cierpienia. Dziewczęta publiczne, jeżeli się jakiegoś mniejszego dopuściły przekroczenia, sieczono na placu rózgami, stręczycielki skazywano na wyłupienie jednego oka.

Heretyków: Paterinów, Paolicianów, Albigenzów, albo innych sekciarzy palono na stosie. Dwunastu inkwizytorów wybierał podesta na sześć miesięcy; dodawano im jeszcze dwóch Dominikanów i dwóch Franciszkanów, których przeznaczali przeorowie konwentów. Na ich rozkaz aresztowano podejrzanych o herezyę, infetti dall' eretica pravità i oddawano do więzień miejskich,

---

[1]) Si quis detestabile crimen sogdomiticum fecerit, condempnetur et puniatur in CCC lib. et si predictam penam non solverit, suspendatur per virilia; et eadem pena locum habent et observetur contra lenones et conductores dicti facinoris".
Constituto senese, 1262—1270. Dist. V. Rubr. 221.

gdzie byli zamknięci osobno, aby innych więźniów zepsuciem swem nie zakażali. Inkwizycya sądziła ich zrazu arbitralnie, bez apelacyi, dopiero z czasem rząd położył koniec nadużyciom, których się inkwizytorowie dopuszczali pod pozorem bronienia wiary, sub colore et pretextu zeli captolice fidey.

Vendetta krwi była w Sienie dozwoloną a statut Rzeczypospolitej jeszcze w r. 1350 uniewinniał morderstwa z tego powodu popełnione.

Więzienie właściwie w sądownictwie karnem podrzędną grało rolę, a nadzwyczaj rzadko zdarzały się wypadki odjęcia delikwentowi wolności na całe życie. Winnych bowiem skazywano albo na grzywny, realiter, a wtedy wystarczało zapłacenie przeznaczonej kwoty, albo na grzywnę i karę osobistą, realiter et personaliter, w którym to razie szybko wyrok wykonywano, tracąc zasądzonego, ucinając mu rękę, wyłupując oczy i t. d.

Czary i zabobony zaciemniały oczywiście sądowe wyroki a w tej mierze najwięcej miały do cierpienia kobiety. Co chwila toczył się proces przeciw kochankom lub żonom, które dawały napoje miłosne, często zaś skazywano nawet matki rodzin za to, że tak zaczarowały swych mężów, iż ślepo ich woli podlegać musieli.

Niejaka Katarzyna di Marco Cavestari miała przegryść żywego gołębia na dwie części, a wyjąwszy z niego serce wypowiedzieć następujące zaklęcie: „wydzieram ci serce gołębiu nie jako twoje, ale jako serce mojego męża". Poczem to serce wysuszyła, utarła na proszek i zadawała go swemu mężowi w napojach.

Oczywiście ciężkiej uległa karze.

Wiara w magię i wróżbitów nie zmniejszała się zupełnie z postępem czasów i rzec można, że w XV i XVI wieku była prawie potężniejszą, aniżeli w XIII stuleciu. Nekromanci, zaklinacze demonów nawet w klasztorach wielki wpływ wywierali. Taki wróżbita kreślił jakieś tajemnicze znaki na piasku, lepił figury z wosku, robił gierlandy z piór gęsich i kogucich, a im większe czynił niedorzeczności, tem więcej w jego przepowiednie wierzono.

„Maestro" Giovanni d'Albano, bo magicy widocznie już w średnich wiekach „profesorami" się mienili, uchodził z początkiem XV wieku za ucznia żyda wiecznego i wyborne wskutek tego robił interesa.

Z magią ściśle się łączyło leczenie chorych, a pomimo że Bolonia a następnie i Siena nibyto umiejętnie wykształconych do-

starczały lekarzy, przecież w medycynie nie do opisania panowało zamieszanie.

Do zamożniejszych chorych po dwóch i trzech przywoływano lekarzy, ale oczywiście o jakiemś racyonalnem leczeniu, a przedewszystkiem o hygienie mowy nie było.

Wawrzyńcowi Medyceuszowi przecież, w czasach florentyńskiego humanizmu, przepisywali lekarze połykanie proszku z dyamentów.

Wypadki trądu zdarzały się często; w okolicy Sieny były osobne domy dla trędowatych. Zarażonego tą straszną chorobą, wyprowadzał z miasta sługa gminny, idąc naprzód z dzwonkiem, aby ludzie z drogi uciekali. Trędowaty tracił wszelkie prawa, a bardzo często dom jego burzono. We Florencyi mieli trędowaci tuż za murami miasta swoją siedzibę, mniej więcej w pobliżu dzisiejszego kościoła Ognisanti.

Społeczeństwo średniowieczne odznaczało się wogóle brakiem litości dla chorych, chorobę uważano za dopust boży, za karę za własne albo przodków grzechy. Wychodzono więc z zasady, że chory słusznie cierpi, wyśmiewano ułomnych albo ludzi zeszpeconych chorobą.

Obrzędy pogrzebowe zdawały się być na to wymyślone, aby do apoteozy wynosić strach przed śmiercią. Często się zdarzało, że ludzie zamożniejsi, umierając, kazali się kłaść, za pokutę, na popiół albo na łoże z kamieni. Zmarłych, z powodu szczupłości mieszkań, składano w dzień śmierci do grobu, wskutek czego zdarzały się często wypadki, że ludzi żywcem chowano. Jeszcze z początkiem XIII wieku nieśli krewni zmarłego trumnę do kościoła i dopiero po wielkiej zarazie z r. 1348 pozaprowadzano po miastach toskańskich służbę pogrzebową.

Sceny przy ciele zmarłego przechodziły w obrazy wstrętnej rozpaczy. Kobiety z rodziny i sąsiadki zgromadzały się wokoło trupa jako płaczki, wyrywały sobie włosy, rozdzierały suknie aż popas i drapały sobie twarz paznogciami. Gminy musiały wydawać przepisy, ograniczające liczbę płaczek i osób biorących udział w pogrzebie.

Często powtarzające się zarazy były klęskami przechodzącemi swą grozą wszelkie nieszczęścia, na jakie ludzkość narażoną bywa. Miasta stały wobec tych klęsk bezradne, społeczeństwa się dezorganizowały.

W roku 1348 panowało morowe powietrze w całej prawie Europie, „każdy człowiek — pisze Boccacio — oczekiwał śmierci, mówiono, że to koniec świata“. Zarazę przywiozły ze Wschodu dwa genueńskie okręty, które po drodze w Pizie się zatrzymały. W kwietniu zdarzyły się pierwsze wypadki pomoru we Florencyi, w miesiąc później w Sienie. Zarazę zwano czarną śmiercią „oscura“. W Sienie i okolicy umarło od maja do sierpnia 80.000 ludzi. Trupy gniły po łóżkach, najbliższych w rodzinie pozostawiano bez ratunku z obawy zarażenia się. Po roku 1348 wracało jeszcze pięć razy morowe powietrze, a mianowicie w latach: 1362, 1374, 1400, 1411 i 1424, a zawsze panowało w Sienie, we Florencyi, w Luce i w Pizie. Najpierwsza jednak z tych klęsk była najstraszniejsza.

III.

Wśród tych ponurych codziennych stosunków korzystano z każdej weselszej sposobności, aby zapomnieć o powszednich smutkach i w hucznych zabawach i obchodach szukać rozrywki. Osobliwie kobiety klas zamożniejszych, prowadząc nadzwyczaj jednostajny żywot, bardzo mało wyjeżdżając z miasta, bo wszelkie podróże były uciążliwe i nieżbyt bezpieczne, korzystały ze wszystkich kościelnych i rodzinnych uroczystości, aby pokazać swe stroje i urodę. Chrzty i wesela były taką pożądaną sposobnością.

Sieneńczycy zresztą słynęli z wesołości i chęci używania życia. Sacchetti opowiada, że byli gadułami, grę i zabawę nad wszystko lubieli.

Jeden z sieneńskich autorów pisze, że Siena została założoną pod drugim znakiem Zodyaku i z tego zapewne powodu ludność jej jest tak uprzejmą i gościnną, ztąd tyle pięknych kobiet w jej murach i tyle ochoty do wszelakiej uciechy.

Lud włoski cenił zawsze to, co piękne i co oko bawi, przepych, barwę, bogate festyny, strojne orszaki.

Największą uroczystością w Sienie, niejako świętem Rzeczypospolitej, był dzień Wniebowzięcia Maryi Panny, piętnastego sierpnia. Wszyscy wasale państwa składali wtedy hołd i trybut

swej królowej. Uroczystość ta istniała od dawna, ale dopiero po bitwie pod Montaperti przybrała nadzwyczaj świetne rozmiary.

Rzeczpospolita uznawała supremacyę cesarza i płaciła mu trybut, była to jednak sprawa rządu a nie ludu, lud nie identyfikował się z komuną i miał odmienne herby na swoich sztandarach. Wyrobił on sobie fikcyę, że podlega bezpośrednio panowaniu Madonny a nie władzy cesarstwa, z którem tylko gmina jako taka zawarła traktaty. Trybut dla cesarza płacono cicho, przez bankierów, w srebrze, trybut dla Madonny składano uroczyście w katedrze, w tem co kraj dawał obficie, w wosku.

Zwyczaj był dawny, pochodził jeszcze z czasów, kiedy ludność dawała na utrzymanie kościoła dziesięcinę, kiedy biskup był hrabią rządzącym Sieną w imieniu cesarza. W początkach nawet Rzeczypospolitej panowanie kościoła a raczej biskupstwa jeszcze tak było głęboko zakorzenione w zwyczajach i pojęciach ludności, że wasale hołdowali nie Rzeczypospolitej ale Matce Boskiej, a właściwie biskupowi. Później dopiero, gdy mieszczaństwo coraz to większe zdobywało sobie prawa, a mianowicie już w drugiej połowie XII wieku zaczęli hołdować lennicy ludowi i gminie. W roku 1168 Ildobrandino, syn hrabiego Cacciaguerra, oddaje konsulom miejskim zamek d'Asciano na lat dziesięć, a w jakiś czas później Conte di Frosina ustępuje część swych posiadłości gminie sieneńskiej, przysięgając, że będzie co rok składał dziesięć funtów wosku katedrze Maryi Panny w święto 15 sierpnia. W r. 1361 poddali Bertoldo di Ranunccio i Guido di Cecchi di Ranunccio dei Farneri we własnem i swych spadkobierców imieniu kilka zamków gminie. Dokumentów podobnych o hołdowaniu możnego rycerstwa albo kościołowi Maryi Panny, albo ludowi sieneńskiemu wiele się dotąd dochowało.

Ponieważ Siena była później bezpośrednią lenniczką cesarską, więc panowie jej się poddający, stawali się tylko pośrednimi lennikami cesarstwa, nie potrzebowali się troszczyć o rząd wielkiego imperyum, ale tylko o lud albo o kościół sieneński.

Dzień 15 sierpnia był zatem w XIII wieku owem świętem, w którem Matka Boska przyjmowała w sieneńskiej katedrze hołdy homagialne.

Wszyscy lennicy zjeżdżali się wtedy do miasta, przywożąc swój trybut, przepisaną ilość świec woskowych, które następnie sprzedawano na korzyść Opera del Duomo, na korzyść Madonny.

Z muzyką, w procesyi szli hołdownicy do katedry, gdzie już czekała na nich zgromadzona signoria.

Przy drugim filarze na prawo, istniała marmurowa ambona, z której Camerlingo dell' Opera del Duomo wywoływał według starszeństwa hołdownicze miasta i rody. W różnorodnych strojach, w barwach swych ziemi szli ci Massari, posłowie, groźni rycerze i skromni mieszczanie, a Siena mogła być dumną, że potrafiła zhołdować tyle zamków, tyle gmin w około. Camerlingo czytał takie nazwiska jak: Conti di Santa Fiora, Signori di Campiglia, di Sciarpenna, Cacciaconti, Cacciaguerra, Ardingheschi, Aldobrandeschi, Pannochioschi i t. d. a czytał długo, bo w świetnych czasach Rzeczypospolitej było lenników dwustu dwudziestu dwóch, a każdy składał wyznaczoną ilość świec woskowych, których się całe góry gromadziły. Świece bywały małe i olbrzymie, po większej części kwiatami ubrane.

Piętnastego sierpnia i w kilku dniach następnych znoszono trzydzieści tysięcy funtów wosku na korzyść Duomo, na chwałę Madonny.

A składano nietylko świece, ale i Pallia, kosztowne szaty kościelne, zkąd owa uroczystość do dziś dnia Pallio się nazywa. Miasto Cortona, począwszy od r. 1359, przez lat trzydzieści pięć dawało szatę ze szkarłatu, podbitą futrem i konia ze szkarłatnym rzędem. Wiele miast zamiast paliów przysyłało trybut w pieniądzach.

Ten pochód hołdowniczy był tylko jednym aktem uroczystości i zabaw, które trwały aż siedm dni. Po nabożeństwie w katedrze dawała signoria ucztę, na którą zapraszano chorążych i centurionów wszystkich dzielnic Sieny, tudzież wysłańców znacznej części miast terytoryum Rzeczypospolitej. Wieczorem iluminowano miasto, palono na placu beczki smolne, a na okolicznych górach gorzały ognie, podobnie jak w wigilią św. Jana. Przez trzy dni cały plac przed ratuszem zajęty był jarmarcznemi budami, aby ludność przybywająca wówczas do Sieny miała sposobność porobić swe zakupna.

Z okazyi tych festynów pasowano także rycerzy, a każdy z nich według zwyczaju przyczyniał się do podniesienia powszechnego wesela. Rozdawał pieniądze pomiędzy lud a podarunki przyjaciołom i znajomym. Szczególnie się w tej mierze odznaczył Francesco Bandinelli; o jego hojności kronikarze zapomnąć nie

mogą. W r. 1341 pasowała gmina aż czternastu naraz rycerzy, wskutek czego uroczystości szczególnie były świetnemi.

Do głównych zabaw należało wszakże słynne Pallio, konne wyścigi, które zrazu urządzano za miastem, później na Piazza, gdzie się jeszcze do dziś dnia odbywają. Zaprowadzono je podobno około roku 1238.

Ponieważ Pallio odbywało się niejako na cześć Madonny, więc cała zabawa miała pewną cechę religijną; odmawiano nad końmi modlitwy i wprowadzano je do kościołów, gdzie proboszcz dzielnicy, do której należały, pokropił je święconą wodą. Zwyczaj ten zresztą dotąd w konserwatywnej Sienie się utrzymał.

Więcej może niż Pallio roznamiętniała średniowieczną ludność sieneńską wojenna gra Elmora. Takich zabaw, w których młodzież miast toskańskich mogła raz lub dwa razy do roku bezkarnie głowy sobie rozbijać, dziedziczyło się we Włoszech, jeszcze z longobardzkich czasów, nie mało. Piza miała swe Giuoco del ponte, gdzie dwom przeciwnym stronnictwom chodziło o zdobycie mostu na Arnie; w Arezzo było w zwyczaju Giuoco del pomo, w Perugii i we Florencyi battaglia de' sassi, przeciw której Savonarola tak gwałtownie występował. Najbardziej jednak w XIII i XIV wieku rozpowszechnioną była w środkowych Włoszech elmora.

Urządzano ją w Sienie na Piazza; biorący w niej udział uzbrojeni byli w lance i miecze z drzewa, w skórzane tarcze, a na głowach mieli hełmy z trzciny. Staczano niemal prawdziwą bitwę, z której nieraz sporo wynoszono rannych, według statutu jednak nikt z walczących karze nie podlegał, choćby nawet przeciwnika trupem położył.

Wydawano w tej mierze rozmaite obostrzenia, ale wszelkie przepisy na nic się nie przydawały; walczący tak się roznamiętniali, że co rok kilku ludzi w Elmorze ginęło; raz w r. 1291 naliczono ich dziesięciu.

Kronikarz Agnolo di Tura tak ów dzień opisuje:

„W Sienie wielka była bitwa Elmory, pomiędzy dzielnicami di San Martino i Camullia z jednej a dzielnicą di Citta z drugiej strony. Gdy stronnictwo z „miasta" już ulegało, przyszły mu w pomoc oddziały z Casato, z Piazza Manetti, z Casa Scotti i z Forteguerra, niosąc w rękach kamienie. Zaczęto walczyć z zawziętością, pierś o pierś; zamieszanie było tak wielkie, że nie

można było położyć końca batalii. Zabito dziesięciu rycerzy i wielu ludzi niższego pochodzenia, a rannych było bez liku. Wkońcu zwyciężyło stronnictwo di Città, ale gdyby nie odważny podesta Messer Pino, który sobie utorował drogę przez tłum i zmusił walczących do złożenia broni, toby jeszcze do większego przyszło było nieszczęścia".

Elmora pochodziła jeszcze z czasów Karola Wielkiego i była pozostałością prawdziwych walk frankońskiego rycerstwa z sieneńską ludnością. — W razie saraceńskiego napadu chroniła się szlachta do ufortyfikowanej Sieny, ale nie przyzwyczajona uznawać nad sobą jakąkolwiek władzę, nie chciała się zastosować do miejskich ustaw i wszczynała bitki z sieneńską ludnością. Rozruchy te kończyły się zazwyczaj rozlewem krwi i rabunkiem zamożnych domów.

Mniej niebezpiecznem było inne igrzysko giuoco della pugna, starsze swem pochodzeniem od Elmory. Według Liwiusza bowiem Tarkwinius Priscus zbudowawszy circus maximus, kazał tam pomiędzy innemi i „pugnę" urządzać a aktorów do niej sprowadzał z Etruryi, a mianowicie z okolic Sieny, gdzie od dawna „pugna" była w zwyczaju.

W „pugnie" walczono tylko pięściami owiniętemi w jedwabne chustki, aby zmniejszyć siłę uderzeń. Walczący dzielili się na dwie kompanie i na znak dany przez trębaczy, uderzali na siebie. Dwóch dowódzców, którzy stali na podwyższeniu, kierowało ruchami, a gdy zapaśnicy nie chcieli usłuchać rozkazu i zaprzestać bitwy, lano na nich zimną wodę z okien albo nawet rzucano kamieniami, aby ich rozbroić. Po skończeniu walki podawali sobie ranni nieprzyjaciele ręce na znak zgody, a zdrowi przy odgłosie muzyki na placu tańczyli.

Czasami jednak Pugna, podobnie jak Elmora, stawała się niebezpieczną, zażartą bitwą, a w r. 1324 podesta i capitano del popolo, ze swymi ludźmi, nie mogli rozdzielić przeciwników. Ze wszystkich stron coraz więcej przybywało młodzieży, Signori nie wiedzieli co począć i dopiero biskup z krzyżem w ręku, otoczony procesyą duchowieństwa, przybył na plac boju i walce koniec położył. Ale tymczasem czterech ludzi już zabito, a roznamiętnione pospólstwo zaczęło ogień podkładać pod domy i rabować sklepy przeciwników swego stronnictwa.

Rabunki te widocznie mile się zapisały w pamięci ulicznego

motłochu, bo jeszcze w XV wieku rościli sobie zwycięzcy w „pugnie" prawo do rabowania sklepów z winem i serami, należących do stronnictwa zwyciężonego. — Podobny zwyczaj istniał w Rzymie, gdzie ludność uważała za uświęcone zwyczajami prawo plądrować Watykan, po śmierci każdego papieża.

Do ulubionych, osobliwie w późniejszych czasach, gier należało giuoco del pallone, rodzaj dzisiejszej gry w foot-ball, a Sieneńczycy tak się do tej zabawy przyzwyczaili, że w czasie najstraszniejszego oblężenia Sieny, w r. 1555, młodzież w wolnych od obowiązków wojennych godzinach schodziła się na plac, aby grać w pallone, pomimo, że głód jej dokuczał i nieprzyjacielskie pociski życiu zagrażały.

Giuoco del pallone było także ulubioną grą we Florencyi, gdzie raz aż stu mężczyzn stanęło na placu, pięćdziesięciu ubranych żółto a pięćdziesięciu zielono.

Lud bawił się w pallo, w drewniane kule, które dzisiaj jeszcze stanowią najzwyklejszą grę Włochów.

Wszystkie te igrzyska tak ważną część stanowiły miejskich obyczajów, tak weszły w krew narodu, że całe miasto głównie z tego powodu na dzielnice Terzi i na mniejsze okręgi Contrade było podzielone. Podział ten odnosił się także do obrony miasta.

Każda Contrada miała własny sztandar, a później i osobne wspaniałe stroje na uroczystości, a w żadnem mieście włoskiem to ugrupowanie mieszczaństwa nie miało tego znaczenia co w Sienie.

Gdy w XVI wieku zaprowadzono tam walki byków Caccia de' tori, występowała ludność każdej dzielnicy w odrębnych strojach (livree, comparse) na igrzyskach. Wogóle lud sieneński tak namiętnie lgnął do podobnych widowisk, że gdy wielki książę Ferdynand zakazał tam w r. 1590 walkę byków, Sieneńczycy urządzali wyścigi byków, które popędzali siedzący na ich grzbiecie „żokieje", a w karnawał bawili się wyścigami na osłach, które po części były wznowieniem dawnej giuoco della pugna, bo kończyły się zazwyczaj walką pospólstwa.

Duchowieństwo występowało często przeciw grze, zwanej giuoco delle rombole, bardzo niebezpiecznej dla przechodniów zabawie, gdyż ta gra polegała na rzucaniu kamieni z procy w ten sposób, aby wirowały nad głowami grających. — Ponieważ około

kościołów było stosunkowo najwięcej miejsca i młodzież tam najczęściej na „rombolę“ się zgromadzała, więc duchowieństwo obawiało się, aby te schadzki nie odstraszały ludności od chodzenia na nabożeństwo.

Gry hazardowne, w kości, w karty, w cokolwiekbądź, stały się jedną z największych namiętności, jednym z najbardziej zakorzenionych błędów średnich wieków. W kości, w giuoco dei dadi, grano wszędzie, gdzie się tylko zeszło kilku mężczyzn: w gospodzie, w zaułkach ulic, w prywatnych domach, po klasztorach. Grano najczęściej trzema kostkami a zara, ad azardum albo w murbiolę.

Biskup Buonfiglio z Sieny zabronił w r. 1232 pod karą klątwy grać publicznie swemu duchowieństwu; kardynał Piotr z Amiens kazał biskupowi florentyńskiemu, za pokutę, że grał w kości, trzy razy odmówić psalmy Dawida, umyć nogi dwunastu dziadom i każdemu z nich dać po złotej monecie. Ale te wszystkie zakazy nie na wiele się przydawały; gminy były zmuszone przynajmniej jaką taką mieć nad graczami kontrolę, więc wydawały w tym celu pozwolenia na utrzymywanie małych domów gry, które się w Sienie nazywały Baratteriami.

Na czele takiego zakładu stał Barattiere, osobistość może mniej poważna, ale w dobrem będąca w ratuszu zachowaniu. Gmina używała tych właścicieli oficyalnych szulerni do rozmaitych posług, do ściągania grzywien, do poleceń, którychby nie każdy chciał się podejmować. — Barattieri stanowili jednak część miejskiej milicyi i mieli swój własny sztandar. Z ksiąg Biccherny bowiem okazuje się, że słynny malarz Gwido otrzymał 3 liry i 5 soldów za wymalowanie bandiery di baratteria.

W mieście pełnem młodzieży, jak Bolonia, stał na czele tych szulerni przez gminę ustanowiony capo, którego publiczność dowcipnie nazywała podestą di giuoco.

Najulubieńszemi grami w karty był ombr, giuoco delle ombre i tarok, który miał udoskonalić Francesco Antelminelli Castracani Fabbia, książę Pizy, z końcem XIV wieku. Na kartach malowano często świętych, albo portrety papieży.

Wreszcie polowanie należało do zwykłych zajęć rycerstwa; na Maremmach sporo było jeleni i lisów, więc tam urządzano łowieckie wyprawy. Sądząc jednak po opisie myśliwskich uzbrojeń, jaki nam Folgore di San Geminiano daje w jednym ze swych

sonetów, zdawałoby się, że tam więcej chodziło o przybory, aniżeli o rzecz samą.

Z rozbudzającem się życiem po miastach i wzrastającą wolnością zaczęły się zawiązywać kluby towarzyskie, osobliwie pomiędzy zamożniejszą młodzieżą. Buoncompagno w swem piśmie „Cedrus" opowiada, że w wielu okolicach Włoch a osobliwie w Toskanii powstawały w XIII wieku towarzystwa wesołego życia. Nosiły one rozmaite nazwy: „towarzystwo sokołów", „lwów", „okrągłego stołu", a nie było prawie miasta, w któremby mężczyźni nie byli przysięgą związani z pewnem towarzystwem. Tajemnica pomiędzy członkami stała się konieczną, aby ich ochronić przed okiem Signorii i duchowieństwa, głównem bowiem zadaniem klubów była rozpusta, uwodzenie kobiet i gra w kości lub karty.

Kluby te miały własne statuty, spisane przed notaryuszem, które nazywano „Brevia", a ztąd mówiono, gdy nowy członek przystąpił do towarzystwa, że „juravit ad nostrum breve". Klubowa młodzież obchodziła nieraz ulice śpiewając piosnki miłosne, serventesi, sonetti, często je improwizując.

Kult miłości, który miał swe źródło w południowej Francyi i nie mało wpłynął na włoskie zwyczaje, objawiał się także w publicznych obchodach. W czerwcu r. 1284, pisze Villani w swej kronice, utworzyło się we Florencyi, na św. Jana Chrzciciela, głównie z inicyatywy rodziny de' Rossi, towarzystwo składające się z przeszło tysiąca osób, które o niczem innem nie myślało, jak tylko o zabawach, o grze, o tańcu z kobietami z ludu. Członkowie towarzystwa ubierali się biało i mieli za naczelnika „pana miłości". Zabawy trwały prawie dwa miesiące, a i z poza Florencyi przyjeżdżali rycerze i żonglerzy, aby w nich brać udział. Było wtedy ze trzystu w mieście wesołych rycerzy i wiele klubów ochoczej młodzieży, bankietowano więc rano i wieczór, kazano grać muzykantom, obdarzając ich bogatemi szaty, a gdy obcy rycerz miał przybyć do Florencyi, to ubiegano się, aby go do siebie zaprosić i towarzyszono mu konno po mieście i poza murami.

Istniały także inne towarzystwa pań i panien, które ustrojone w gierlandy, z rycerzem miłości na czele, szły ulicami w pięknym porządku tańcząc i ciesząc się swą młodością.

W całej Toskanii obchodzono uroczystość di calendi maggio,

majówki, witano wiosnę zabawami, na których czele stał ów Signor dell' amore, w Bolonii przewodniczyła im kobieta zwana contessa di maggio, w Modenie i Ferarze regina di maggio.

Na pierwszego maja ustawiano albo przed jakim portykiem, albo u bram miasta trybunę ozdobioną aksamitem, adamaszkiem, gierlandami kwiatów i zieleni. Tam na „tronie" siedziała ładna dziewczyna, ubrana w diadem albo koronę, niby królowa. Grupa młodych towarzyszek otaczała ją, tańcząc, śpiewając i przyjmując dary od przechodniów.

Z końcem XV wieku drukowano jeszcze i śpiewano po ulicach rozmaite Canzone di maggio, z których jedna kończyła się zwrotką:

Fate onor alla Contessa,
Voi ch'andate per la via,
Ch'acciò ch'ella vista sia
Qua su in alto l'abbiam messa,
Fate onor alla Contessa.

Kwestya „datków" dla kontessy zawsze ważną być musiała, bo często zgraja dzieci zbierała dla niej pieniądze. Może to był sposób wyposażania ładnych, ubogich dziewcząt.

Do bardziej bezinteresownych należał zwyczaj dawania alla donna amata, gałęzi świeżem liściem obrosłej i ubranej różnokolorowemi wstążkami. Gałąź stawiano pod oknem, albo przy drzwiach ukochanej, śpiewano canzony zwane maggiolette i tańczono na jej cześć. Był to rodzaj majowej serenady.

Wszystkie włoskie publiczne uroczystości i zabawy mają przedewszystkiem charakter ludowy i tem się odróżniają od festynów Północy. Mimo narzuconego Włochom przez „barbarzyńców" systemu feudalnego i całego szeregu rycerzy, hrabiów i margrabiów, społeczeństwo włoskie zostało więcej demokratycznem, aniżeli każde inne. Wyrazem tej idei równości w publicznych zabawach była maska od dawna używana podczas karnawału. Maska stała się symbolem zbliżenia się klas społecznych, pod nią ginęła kastowość a zwyciężały humor, dowcip i zręczność. Od pierwszego stycznia do końca karnawału wolno było każdemu używać maski, z wyjątkiem kobiet lekkiego życia, które musiały chodzić z otwartą twarzą. Maski były rozmaite, ale najczęściej naśladowały twarz ludzką, a z ich roboty słynęła Bolonia.

Na lato, jak dzisiaj, wyjeżdżały zamożniejsze rodziny do kąpiel, których w Sieneńskiem było sporo: Petriolo, Macerato, Vignone, Rapolano, Ofano.

Przedewszystkiem kobiety lubiły życie u wód, gdyż miały tam więcej aniżeli w mieście swobody. Najbardziej było w modzie Petriolo i Macerato; udawano się tam z wielkim pocztem służby, prowadzono za sobą mnóstwo jucznych zwierząt. Nietylko sieneńskie ale i florentyńskie, pizańskie i luchezyńskie towarzystwo tam przyjeżdżało. Mieszkano pod namiotami, prowadzono własną kuchnię, urządzano wycieczki i zabawy. Stosunki miłosne po większej części u wód się zawiązywały, panny łatwiej w Petriolo aniżeli w domu za mąż wychodziły. Rodzice Katarzyny Benincasy, chcąc zachwiać w niej zamiar wstąpienia do klasztoru, wywieźli ją do wód, aby tam wśród zabaw nabrała ochoty do świeckiego życia, a może zapłonęła miłością do jakiego młodego Sieneńczyka.

O zbytku oczywiście w urządzeniu tych miejsc kąpielowych mowy nie było. W Petriolo świeciły się w nocy tylko dwie lampy, jedna w oddziale dla mężczyzn, druga w kąpielach dla kobiet; w Macerato znajdowała się tylko jedna latarnia, na murze przedzielającym obydwie łazienki. Romanse więc były ułatwione.

IV.

Ważną rolę w życiu sieneńskiego ludu odgrywały widowiska kościelne, które z biegiem czasów rozmaitą przybierały formę.

Kościół starał się od wieków opanować zamiłowanie ludu do igrzysk i przedstawień teatralnych i obrócić je na korzyść religii, tembardziej, że owe przedstawienia, które się utrzymały z czasów rzymskich, wyrodziły się po większej części w nieobyczajne zabawy.

Przez cały ciąg średnich wieków przechowują się w festynach ludowych, mających związek z religią, resztki poganizmu. Wielkie uroczystości kościelne łączyły się niemal zawsze z rodzajem igrzysk. W święto „Wniebowstąpienia" odbywały się wyścigi konne, na Boże Narodzenie obchodzono w nocy prawie bacha-

nalie, połączone z zabawami po ulicach miasta, w dni świętych męczenników gromadziły się chóry kobiet, śpiewających nieprzyzwoite pieśni, turpia et obscoena cantica, na placach bawili lud żonglerzy lubieżnym śpiewem, połączonym z pełną zmysłowości mimiką.

Dramaty liturgiczne, po większej części były złożone z wierszy wyjętych z dawnych greckich pisarzy, z Menandra, Eurypidesa, a w przedstawieniu pasyjnem Christus patiens Marya przemawiała raczej jak Medea lub Fedra aniżeli jako matka Chrystusa. W dramacie tym było tysiąc dwieście sześćdziesiąt trzy wierszy przepisanych lub przerobionych z rozmaitych dzieł Eurypidesa.

Wykorzenienie tych zwyczajów nie łatwem było, zwłaszcza we Włoszech, zadaniem, bo tradycya pogańska była tam żywsza, silniejsza aniżeli u „barbarzyńskich" narodów, a podczas gdy we Francyi, a mianowicie w Prowancyi rozwijała się już w pierwszej połowie XII wieku późniejsza forma dramatyczna kościelnych przedstawień, tak zwanych misteryów, pozbawionych pogańskich naleciałości, we Włoszech dopiero w r. 1200 pierwszą, a mianowicie w Sienie, mamy o nich wzmiankę.

Jak we Francyi misteryum, tak we Włoszech z dramatu liturgicznego powstała tak zwana Representazione sacra. Dramat liturgiczny, pomimo że nie był obrzędem kościelnym, przecież tak ściśle wiązał się jeszcze z wszystkiem, co do kościoła należało, że go prawie za część liturgii uważano. Złożony z gry na scenie i ze śpiewu, ilustrował najcelniejsze tematy biblii: narodzenie Chrystusa, mękę Pańską, Zmartwychwstanie; rozszerzył swój zakres nietylko co do formy ale i co do treści, przedstawiał obok scen biblijnych i dramatyczne podania wzięte z żywotów świętych. Duchowieństwo wprawdzie zawsze jeszcze miało wpływ na urządzanie widowisk, ale zajęły się niemi już i świeckie żywioły; reprezentacya opuściła kościół, odbywała się pod portykiem katedry, na cmentarzu, albo i na placu przed ratuszem.

W r. 1200 odbyło się w Sienie, w wielki piątek, przedstawienie „Męki Pańskiej" już wskutek rozporządzenia urzędu gminnego, a publiczność musiała płacić za wstęp na widowisko, na korzyść aktorów.

W r. 1257 znowu mamy ślad podobnej reprezentacyi, a ciekawy w tej mierze przechował się szczegół, że Chrystusa na

krzyżu przedstawiał młody chłopak, puer, qui fuit positus in cruce loco Domini, i że go gmina za to wynagrodziła.

Zupełnie już inną, świecką i współczesną cechę miała reprezentacya z roku 1273.

Beatyfikowany później Ambroggio Sansedoni, wielkiej pobożności człowiek, należący do jednej z najmożniejszych rodzin sieneńskich, miał wrócić z Rzymu, gdzie wraz z innym sieneńskim posłem wyjednał u papieża zniesienie interdyktu, ciążącego na Sienie jeszcze z czasów Konradina.

Chciano w uroczysty sposób podziękować Ambroggiowi, a przytem dać wyraz powszechnej radości z powodu tak ważnego faktu. Gdy nuncyusz papieski przywiózł „breve“, znoszące klątwę, urządzono nabożeństwo i procesyę, bito w dzwony we wszystkich kościołach, a Signori nove rozkazali, aby przez ośm dni trwały zabawy, przedstawienia, wyścigi, maskarady.

Sam Ambroggio, człowiek skromnego umysłu, dowiedziawszy się, z jakiemi go chcą w ojczyźnie przyjmować honorami, opóźnił swój przyjazd i nie był w Sienie obecnym podczas tych estynów. — Ponieważ ową uroczystość powtarzano co rok, a następnie odbywano ją w dzień śmierci Sansedoniego, więc pozostał nam jej opis z późniejszych czasów [1]), który w głównych zarysach odnosi się zapewne i do owego pierwszego przedstawienia z r. 1273.

Wystawiano na placu przed ratuszem trybunę, na której, pod rodzajem sklepienia na słupach spoczywającego, mieściły się niby papieskie zdobne komnaty.

Na szczycie budowy widać było wielki kwiat jeszcze nie rozwinięty, połączony drutem z gmachem miejskim.

Poniżej trybuny, na środku placu, rozpościerały się skały i jaskinie sztucznie z pomalowanego drzewa zrobione, otoczone gajem zieleni. W jaskiniach roiło się od ludzi poprzebieranych za djabłów i smoków a olbrzymie węże ze skóry wiły się po ziemi.

O naznaczonej godzinie biały gołąb przyleciał po drucie z płomykiem w dzióbie, zapalił kwiat, z którego wyłonił się anioł, zapowiadający początek przedstawienia.

Wtedy na scenie ukazał się papież, otoczony kardynałami a wokoło były grupy aniołów, prałatów i rozmaitych dworzan,

---

[1]) A. d'Ancona. Origini del Teatro italiano. Torino 1891. T. I. s. 100.

w barwnych strojach. — Przed papieżem stanął frate Ambroggio, wraz z sieneńskim posłem przy kuryi rzymskiej, a rzuciwszy się do nóg naczelnika kościoła, wyłożył mu życzenia swej ojczyzny, w mowie pełnej zwrotów litość wzbudzających.

Gdy zaś papież odpowiedział i zadość uczynił prośbom Sieny, zaczęły chóry aniołów śpiewać hymny na chwałę Boga i Maryi Panny, uderzając w rozmaite instrumenta. Następnie przemawiali aniołowie do ludu w „prześlicznych wierszach", dziękowali Bogu za wielką łaskę, którą spuścił na Sienę i zapewniali Stwórcę, że lud sieneński będzie na zawsze wiernym kościołowi.

Aniołowie zastępowali tutaj niejako chór greckich widowisk.

To był pierwszy akt przedstawienia. Po chwili spuścił się anioł po linie ze szczytu papieskiego gmachu, zawisł nad jaskiniami demonów i zaśpiewał groźną pieśń je potępiającą.

W tej samej chwili zaczęto wielki robić łoskot, bić w maszyny oblężnicze, a gdy przestraszone djabły, smoki i węże powyłaziły z jaskiń, uderzył na nie cały poczt zbrojnych aniołów, pomiędzy którymi dwóch konnych i walczyło z niemi z animuszem. — Po krótkiej bitwie djabły pouciekały, kędy mogły z rynku, a smoki i węże leżały pozabijane.

Miał to być obraz uwolnienia Sieneńczyków, opanowanych przez złe duchy, od szatańskiego panowania. Zniesienie klątwy zaprowadzało znowu rządy boskie, rządy kościoła.

Nie na tem koniec. Reprezentacya musiała przecież podnieść jeszcze świątobliwość Sansedoniego, który z patryotyzmu tylko i na chwałę bożą podjął swą do Rzymu pielgrzymkę, żadnych w tej mierze osobistych nie mając widoków.

Na trybunie więc na nowo ukazuje się papież, dający Sansedoniemu ważne polecenia. Każe mu iść od kraju do kraju i wymową swą pobudzać ludy do urządzenia wyprawy, aby ziemię świętą uwolnić ze szponów niewiernych.

Scena się zmienia. Ambroggio wykonuje papieskie rozkazy, ale przechodząc dziką krainą, spotyka pustelnika, z którym się poznaje. Pustelnik w dłuższej rozmowie stara się w nim obudzić pychę i ambicyę; namawia, aby dążył wyżej, do wielkich dygnitarstw kościelnych, stara się go sprowadzić z obranej drogi zaparcia się i pokory. Jest to szatan kusiciel, którego namowom jednak cnotliwy Sieneńczyk nie ulega.

Niezadowolony djabeł znika a natomiast zjawia się anioł i w pięknie odśpiewanej pieśni ogłasza koniec przedstawienia.

Na dalszy rozwój reprezentacyj dramatycznych we Włoszech wpłynęły zrazu liryczne, później dramatyczne Laudy umbryjskie, śpiewy pobożne, które powstały po roku 1260 pomiędzy biczownikami.

Cały ustrój „świętych reprezentacyj“ nie wiele się wszakże zmienił aż po wiek XVI, reżyserya tylko coraz więcej się rozwinęła i doszła rzeczywiście do artystycznej doskonałości. Osobliwie florentyńscy dekoratorzy znani byli w tej mierze w XIV i XV wieku w całych Włoszech, a miasta rozrywały ich sobie, zwłaszcza gdy okolicznościowe urządzały festyny.

Wyniesienie jakiego Sieneńczyka na wysokie kościelne dygnitarstwo, przejazd cesarza, były zawsze powodem do nadzwyczajnych uroczystości, oprócz zwykłych, co rok się powtarzających, których sporo bywało.

Gdy kardynał Piccolomini, jako Pius III (1503) wybrany został papieżem, cała Siena się cieszyła. Na piazza del Campo znów wznosiła się trybuna i znów przedstawienie tem się rozpoczęło, że kilka białych gołębi wyleciało z nierozwiniętego kwiatu i anioł zapowiadający festyn. Na trybunie po środku, jak na obrazach sieneńskiej szkoły malarskiej, tronowała Madonna otoczona chórem aniołów i sieneńskimi świętymi Bernardem i Katarzyną. Przed nią klęczał ksiądz przebrany za nowego papieża, z całym swym dworem, i w odśpiewanej modlitwie prosił Madonnę, aby mu użyczyła siły do sprawowania rządów kościoła. — La Vergine także śpiewając odpowiedziała, a następnie wpadały chóry świętych i aniołów.

Był to wstęp do samej akcyi, przedstawiającej koronacyę papieża z całym dekoracyjnym przepychem.



ROZDZIAŁ TRZECI.

DONNA ANGELICATA — KULT MADONNY.

I.

Sto lat przed tem, nim się włoskie miasta zaczęły wyzwalać z feudalnych więzów, miała już Francya swoje wolne gminy, pod ochroną królewskich przywilejów. Przeciw przemożnym wasalom szukała władza królewska w potężnych miastach sprzymierzeńców a wolność i cywilizacya na tem korzystały. Wielkie francuskie komuny miały już w drugiej połowie XI wieku swe ludowe zgromadzenia, swe rządy wybieralne, swój ratusz, swój „beffroi“, którego dzwon był sygnałem nowych idei, nowych urządzeń społecznych.

Północna Francya wychowana pod ciężką, ale sprawiedliwą ręką Karola Wielkiego, urosła w potężny naród, który rzec można stworzył na gruzach kosmopolitycznego cesarstwa ideę miłości ojczyzny, ideę narodową. Wyrazem tej idei był bohaterski Roland, który na zielonych polach Roncevaux zginął za ziemię wolną za terre libre de France. Siła tej idei była tak wielką, że Roland stał się już nie francuskim, ale bohaterem całej Europy, bohaterem wszystkich ludów, które się uwalniały z pod średniowiecznych więzów. O Rolandzie śpiewały Niemcy, śpiewała Anglia, imie jego odbijało się o skały Hiszpanii i o włoskie Apeniny. Pieśń o Rolandzie wywołała taką olbrzymią ilość naśladownictw, tyle bohaterskich poematów, iż chyba Wirgiliusz nie miał takiego wpływu na literaturę świata, jak owa epopea Północy. Był to pierwszy poemat zespalający w sobie wszystko piękno, co tylko mogło z siebie wydać francuskie rycerstwo.

Równocześnie z rozwojem rycerstwa rósł kult kobiety, piastunki wszelkich rodzinnych i narodowych skarbów. Rycerstwo wyzwoliło kobietę, podnosiło ją, stawiało nietylko na wysokości rzymskiej matrony, ale nadto otaczało ją urokiem poezyi, o której nie marzył świat starożytny.

Kult ten doszedłszy do najwyższego stopnia, przemienił się w południowej Francyi w kunsztowny niemal system adoracyi kobiety i oczywiście wpływał na sąsiednie Włochy. W XIII wieku mnóstwo francuskich trubadurów rozchodziło się po Genueńskiem, po Lombardyi, po Toskanii, a Montferrat i dwór esteński stały się niejako ogniskami prowensalskiej poezyi. Margrabia Bonifacy II w Montferrat, margrabiowie Malespina, Azzo VI i Azzo VII garnęli do siebie cudzoziemskich pieśniarzy.

Na dwór Fryderyka II wchodziła poezya prowensalska, jak „woda do gąbki", come acqua nella spugna, powiada któryś z włoskich pisarzy. Arles i hrabstwo Forcalquier podlegały cesarstwu jako lennicze prowincye, więc w ciągłych z niem zostawały stosunkach. Gdy Fryderyk w r. 1238 bawił w Turynie, mnóstwo prowensalskich panów przybyło go tam przywitać a pomiędzy innemi piękna wdowa po Andrzeju hr. de Vienne:

...la bella Beatrix
de Vianes ab la fresca color.

Zresztą Constanza d'Aragona, żona Fryderyka, była córką jednego z największych przyjaciół trubadurów, Alfonsa II, a gdy ją w r. 1209 brat z rycerskim pocztem do Palermo odprowadzał, szła z nim „grande compagna de ricos hombres y cavalleros aragoneses y catalanes y del condado de la Provenca".

Kupcy z Sieny, z Pizy, z Lukki i Florencyi, jeżdżąc do Prowancyi po interesach handlowych, przejmowali się tam zwyczajami owego poetycznego społeczeństwa i na swych rachunkach odpisywali sirwenty i pastorelle.

Ale nietylko francuscy trubadurzy gościli we Włoszech, ale i rodowici Włosi układali pieśni w prowensalskiej mowie.

Genua najbliższa południowej Francyi wydała kilku trubadurów, jak Bonifacy Calvo, Lanfranc Cigala, Simon Doria i Perceval Doria, w Wenecyi pisał po prowensalsku Bertolomeo Zorgi, w Mantui Sordel, w Ferarze Ferrari. Frydryk III, król sycylijski, także układał pieśni w południowo-francuskiej mowie. Najsła-

wniejszym z nich był Paweł Lanfranc z Pistoi. Dwóch podestów w Sienie należało do znanych trubadurów, jeden dominus Poncius Amatus, albo Ponçus Amati, sprawował tam swój urząd w r. 1221, drugi Arrigo Testa rządził miastem w r. 1229.

Cała poezya włoska stała w XIII wieku pod wpływem Prowancyi, formę wiersza i nastrój ducha ztamtąd pożyczano. Że liryka południowa początkowo na tem naśladownictwie cierpiała, to rzecz pewna, zwłaszcza, że wpływ literatury prowensalskiej był najsilniejszy wówczas, kiedy poezya trubadurów przemieniała się już z lirycznej na dydaktyczną i marnieć zaczynała. A mało która upadająca literatura odznaczała się taką przerażającą pustotą myśli, jak właśnie owe prowensalskie pieśniarstwo. Czytając te rymowane słowa, nie chce się wierzyć, że je ludzie jak Fryderyk II słuchać chcieli. Rzecz się jednak po części w ten sposób tłómaczy, iż większość tych poetycznych utworów stanowiła właściwie tylko słowa do muzyki i że zatem sama poezya dość podrzędną odgrywała rolę.

Zresztą odróżnić trzeba od ściśle lirycznej i liryczno-dydaktycznej poezyi owe pieśni polityczne, sirventes, które w ustach przebiegającego cały kraj trubadura stały się ważnym odgłosem opinii publicznej. W czasach, kiedy dziennikarstwo nie istniało, pieśń będąca albo penegirykiem, albo zjadliwą nieraz satyrą, należała do najskuteczniejszych środków agitacyjnych. Książęta ówcześni a przedewszystkiem taki Fryderyk II wybornie o tem wiedzieć musieli i dlatego trubadurów swoją protekcyą otaczali. Jeden z nich, Goberto il monaco di Poncibot wprost apostrofował Fryderyka w swej pieśni, że „sława twoja cesarzu rośnie z dnia na dzień, ponieważ trubadurzy roznoszą twoje zasługi". Inny zwracał się do jakiejś pięknej markizy, chcąc ją sobie pozyskać pochlebnemi dla Fryderyka słowy: „Gdyby cesarz wiedział — śpiewał on — żeś tak zimną dla mnie, to wielki ten monarcha, który się kocha w każdym szlachetnym czynie, prosiłby cię, abyś mi swoje serce oddała".

Obok jednak pustej liryki i dworactwa, które w późniejszej prowensalskiej literaturze zapanowało, były w niej zwłaszcza w drugiej połowie XII i w początkach XIII wieku wielkie cywilizacyjne idee, które bezsprzecznie bardzo korzystnie i na włoską wpłynęły kulturę i które do dziś dnia należą do moralnych podstaw ludzkości. Owo wyidealizowanie miłości, owo rozżarzenie

serca ludzkiego do niewidzianej dotąd potęgi, wznieciło taki pożar uczuć, że się przy nim cały świat ogrzać potrafił.

To odrodzenie i uszlachetnienie serca ludzkiego było dawniejszem niż odrodzenie nauk i sztuki, a nie miało nic wspólnego z tradycyami klasycznej przeszłości. Renesans humanitarnych uczuć, który się rozpoczął we Francyi, był wytworem chrześciaństwa a w szczególności francuskiego średniowiecznego społeczeństwa.

Gdy jednak ten ruch nosił we Francyi więcej świecki, rycerski charakter, uduchownił on się na ziemi włoskiej i ogarnął całe filozoficzne i religijne życie narodu. Dopiero we Włoszech wielcy marzyciele i poeci, jak Jacopone, jak św. Franciszek, jak Dante, oprawiają wytworzony we Francyi kryształ w promienną aureolę religii i filozofii. W ich pojęciach zmienia się ziemski ideał kobiety, rozsiewającej w około siebie miłość, dobroć, miłosierdzie, w ideał kobiety, uwolnionej z wszelkich więzów świata, kobiety, której wolno zbliżyć się do nieba i łagodzić ludzkie boleści.

Wyidealizowana kobieta i wyidealizowana miłość stają się głównemi czynnikami uszlachetnienia serc, złagodzenia obyczajów, przekształcenia groźnego średniowiecznego społeczeństwa w społeczeństwo humanitarne.

Jaką była istota tych ideałów miłości w chwili, kiedy z Francyi do Włoch przeszczepione zostały?

W tej mierze mamy bardzo cenne i autentyczne źródło w pismach Franciszka da Barberino, florentyńskiego poety, który nie wyniósł się wprawdzie na wyżyny Petrarki i Dantego, ale bawił we Francyi w latach 1309 do 1313, wybornie znał literaturę prowensalską, przejął się nią i był niewolniczym naśladowcą tamtejszych dydaktycznych poematów. Głównemi jego dziełami są wierszem pisane Documenti d'amore i traktat prozą ułożony Le reggimento e costumi di donna.

Miłość, według początkowych trubadurów, jest tem tajemniczem uczuciem, które zespala nasze myśli, nasze pragnienia, całe nasze życie ku jednemu przedmiotowi, prawie zawsze uszlachetnia naszą duszę i podnosi energię jej zalet. Jest to potężny czynnik „dobrego". Aby się zbliżyć do ukochanej kobiety, aby się jej przypodobać, aby się jej godnym okazać, staje się mężczyzna zdolnym do największych wysiłków. Im głębsza jego namiętność, im bardziej ubóstwianym ideał, do którego się zwraca,

tem pewniej stara on się dojść do doskonałości. Kto szczerze kocha, ten pod każdym względem innych prześciga. Miłość więc jest podstawą wszelkiej cnoty, ona sprawia, że dumni przemieniają się w pokornych, trwożliwi w odważnych, prostacy w uczonych. Bohaterskim rycerzem można zostać tylko z pomocą miłości.

Ale jakżeż pogodzić ową czystość, ową doskonałość uczucia miłości z jej rozwiązaniem, które nie zawsze zgadza się z zasadami najwyższej moralności, które prowadzi często do fałszu, do zdrady, do zwolnienia uświęconych związków małżeńskich, które materyalizuje wszelkie ideały.

W tej mierze pierwsi trubadurzy są jeszcze zanadto szczerymi i nie chcą z idealnego pojęcia miłości równie nieuchwytnych wysuwać konsekwencyj, oddają oni ideałom, co się ideałom a naturze, co się naturze należy. — „Nei poeti provenzali troviamo una continua progressione di disideri, che in maniera più o meno gentile tende sempre al possedimento del corpo".

„W ogrodzie pod liściem dzikiej róży — śpiewa jakaś trubadurka nieznanego nazwiska — siedziała donna z przyjacielem, gdy niestety kobieta stojąca na czatach, zawołała, że jutrzenka wschodzi. O Boże, o Boże, tak wczesna jutrzenka"!

„Gdyby nieba dały, aby noc jeszcze dłużej trwała, aby godzina rozłączenia jeszcze nie nadeszła, aby duenna nie zobaczyła jutrzenki. O Boże, o mój Boże, tak wczesnej jutrzenki".

Oy dieus! oy dieus! de l'alba tan tost ve...

To jeszcze pieśń ziemskiej miłości, ale w miarę jak się wyrabia owe subtylizowanie uczuć, w miarę jak miłość staje się rodzajem filozoficznego systemu, poeci chcą być konsekwentnymi, powiadają, albo miłość jest zasadą, początkiem wszystkiego dobrego, a wtedy nie może prowadzić do faktów brutalnych, przeciwnych religii i moralności, albo całe jej pojęcie jest fałszywem.

W ten sposób poezya trubadurów doszła do zenitu, a jak tylko zaczyna sobie stawiać etyczne pytania, odrywa się od ziemi, traci treść i siłę, upada i pozostaje z niej czcza galanterya. Prowensalscy pieśniarze późniejszych czasów opiewają już miłość — z zastrzeżeniami, miłość z określonemi granicami, miłość bezpłciową.

Naśladując Prowensalów starali się i niektórzy włoscy trubadurzy przeszczepić do swej literatury to pojęcie miłości, bez

pierworodnego jej grzechu. Nauczali więc, że miłość nie powinna być jak tylko namiętnością dobrego, dążeniem do cnoty, podniesionem jeszcze rycerską grzecznością.

Także i dla Barberina miłość jest skrystalizowaniem „dobrego"; nikt nie może jej służyć, kto nie jest cnotliwym, a cokolwiek się nie zgadza z honorem, nie może z miłości wynikać. Kto mówi, że kocha kobietę, a żąda od niej czegośkolwiek, co się z jej obowiązkami nie zgadza, ten ku niej rzetelną nie płonie miłością.

Miłość, która służy żądzom niegodnym, nieuczciwym, powiada Barberino, jest miłością niedozwoloną, „potępiam ją i zawsze ją potępiałem".

Miłość niedozwolona, amor illicitus, jest rodzajem szału, a „Documenti" Barberina mają być statutami miłości prawdziwej.

Na prośbę uosobionej „miłości" zgromadza poeta celniejszych służebników i służebniczki boże, w potężnem zamczysku, nella sua maggior rocca, na rodzaj kongresu, w którym sam także udział bierze. „Miłość" ogłasza zgromadzonym projekt swej ustawy, której się powinni trzymać wszyscy ci, którzy jej chcą służyć. W zebraniu zasiada dwanaście kobiet, niby dwanaście cnót miłości, a każda z nich przyjmuje ogłoszone prawo. Nazywają się one: Łagodność, Zręczność, Stałość, Dyskrecya, Cierpliwość, Nadzieja, Roztropność, Sława, Sprawiedliwość, Niewinność, Wdzięczność i — „Wieczność".

W szczegółach są to przepisy życia dla każdego, kto zajmuje jakiekolwiek w społeczeństwie stanowisko, dla rycerza, zakonnika, lekarza, prawnika, notaryusza, kupca, bankiera, podesty lub kondotiera. — Przepisy życia pod patronatem miłości.

„Regimento e costumi di donna" jest rozprawą o regułach towarzyskiego zachowywania się kobiet. Barberino naśladuje tam prowensalskich autorów, pomysłem zaś ściśle włoskim jest wprowadzenie zajmującej alegorycznej postaci „Madonny", na której polecenie autor pisze swą książkę i która go w tej pracy inspiruje.

„Madonna" Barberina, tak jest czystą, tak nieziemską, że wznosi się nawet do nieba, po boskie rady i rozkazy, a autor nazywa ją „potężną królową", która z nieba zeszła na ziemię, starszą córką owego króla, który wszystkimi innymi rządzi monarchami, blaskiem świata, zwierciadłem śmiertelnych, matką pokoju, siostrą miłości i t. d.

Niebo kocha ową madonnę, powietrze jest jej posłusznem, gwiazdy swą czcią ją otaczają, planety drzą przed nią, ziemia i morze wobec niej się korzą.

Wyliczając całą litanię jej cnót, obsypując ją pochlebstwami, autor przedkłada swej muzie napisaną książkę. Madonna hołdy przyjmuje i daje autorowi kosztowny kamień, wyjęty z korony, którą jej sam Stwórca włożył na skronie.

Dzięki temu talizmanowi, nic nie będzie ukrytem przed autorem „Dokumentów", wszystko pozna, co tylko poznać zapragnie, z wyjątkiem tego, co dla boskiej zastrzeżone jest wiadomości.

Fuorche le sole che Dio si riserva,
Contra chu'forza ogni potenza manca.

Według włoskich krytyków, owa Madonna ma być personifikacyą inteligencyi.

W całej tej prowensalskiej, na grunt włoski przeszczepionej liryce i z nią połączonej nauce o miłości, czuć wielką niedokrewność, która w żaden sposób nie mogła odpowiadać włoskim pojęciom, południowemu temperamentowi i owemu zdrowemu rozsądkowi Włochów, który był od wieków rasy ich zaletą. Dlatego stała się liryczna poezya trubadurów we Włoszech, po największej części, tylko czczem naśladownictwem prowensalskiej formy, retoryczną gimnastyką. O szczerości tych wierszy, o prawdziwej namiętności mowy w nich być nie mogło. Proszę sobie wystawić takiego Fryderyka II, który na sposób wschodni harem utrzymywał i drugą żonę kazał strzedz eunuchom, wzdychającego przy dźwięku lutni do jakiejś królowej serca i czekającego cierpliwie na niedoścignione jej łaski. Liryzm prowensalski mógł mieć na razie wielki wpływ na formę włoskiej poezyi, ale treścią swą nie zdołał nad nią zapanować. Był to wpływ powierzchowny: układano wprawdzie mnóstwo wierszy na prowensalski sposób, powstała nawet cała szkoła sycylijsko-prowensalskich poetów, ale ta poezya nie była treścią włoskiej duszy, nie była wyrazem jej namiętności. Śpiewano i tańczono po prowensalsku, gdyż to było modą, ale w tem naśladownictwie nie przebijała się istota włoskiej narodowości.

Cantar, danzar alla provenzalesca, jak powiada Folgore da S. Geminiano, na tem polegało „prowensalstwo".

Podobnie jak pieśń francuska, podobnie i północne rycerstwo

się we Włoszech nie rozwinęło, i z upadkiem longobardzkiego i frankońskiego szczepu pozostało formą bez treści. Turnieje, które urządzali Medyceusze, były tylko zabawą zbogaconego mieszczaństwa.

A przecież kultura prowensalska olbrzymi na Włochy wpływ wywarła.

Wprawdzie potężne włoskie talenty nie mogły naśladować czczego uderzenia w rozstrojoną już mandolinę, ale idee prowensalskie poruszyły drzemiącą siłę poetyczną włoskiej duszy, zapłodniły geniusz południowy.

Prowensalska poezya stała się na gruncie włoskim czemś podobnem, jak motyw muzykalny, pieśń ludowa, w duszy Bethovena, Bacha lub Wagnera. — Motyw prowensalski urósł we Włoszech w olbrzymie akordy św. Franciszka i Dantego a na odgłos tych akordów zadrżał świat cały.

Dante te same ma wyobrażenia o miłości, o miłości duchowej, co Barberino, ale oschłą teoryę podnosi swym geniuszem, jednem tchnieniem przerzuca ziemski ideał bladej kobiety w sfery wyższe, do czyśca, do nieba, w nieznane światy, ale tylko daleko od rzeczywistości.

Dla Włochów kult przesadny ziemskiej kobiety był czemś nienaturalnem, niezdrowem, przekształcili go więc, wlewając weń więcej siły i wiary, w kult istot słabą tylko nicią z ziemią związanych, których główną przedstawicielką jest Beatrice.

II.

Nim jednak Dante skrystalizował kult nadziemskiego kobiecego ideału w swojej Beatrycy, cały szereg pomniejszch poetów przygotowywał ową transcendentalną filozofię włoskiego uczucia.

W drugiej połowie XIII wieku włoska a mianowicie toskańska i bolońska poezya zaczyna się otrząsać z sycylijsko-prowensalskiej bezmyślności i stawać się jędrniejszą, właściwszą narodowemu usposobieniu. Nie mały w tej mierze wpływ ma rozczytywanie się w starożytnych autorach i rozwijająca się, na podstawie nauki Platona, filozofia Bolońska. Głębszym włoskim umysłom nie wystarcza już jednostajne brzękanie na prowensalskiej gęśli.

Włosi szukają nowych ideałów, rozpoczyna się epoka nowego stylu, tego dolce stil nuovo, który Dantemu jest tak drogim.

Słabe w tej mierze kroki stawia Guittone d'Arezzo († 1294), zrazu, sposobem życia i pieśnią jeszcze południowy trubadur, piszący sonety na sposób prowensalski. Gdy jednak Guittone zaczął czytać Arystotelesa, Senekę, gdy się ożenił i poważniej myślał, uczuł całą czczość własnej poezyi i zmienił swoje ideały. Znakomici ludzie średnich wieków bardzo często przechodzili gwałtowną kryzys w życiu, rzucali się z jednej w drugą ostateczność, łamali życie, jak kruchą laskę na dwie połowy, z hulaszczych rycerzy zostawali zakonnikami. Nawet rodzinne obowiązki nie bywały im w tej mierze przeszkodą. Guittone zaczął się biczować, pościć i wstąpił do zakonu Cavalieri di Sta Maria.

Ale pisał dalej, inaczej, a poezya jego była, jak sądzi słusznie Ubertino d'Arezzo, może miła Bogu, ale nudna dla świata.

Leggera a Dio, ed al mondo nojosa.

Staje się on w niej filozofem, moralistą, ideału szuka wyżej, w niebie, jego Madonna już nie mieszka w feudalnym zamku, ale weszła do kościoła, albo niewidzialna dla ziemskich oczu unosi się gdzieś w obłokach. Miłość u niego, którą poeta opiewać powinien, odrywa się zupełnie od ziemi.

Pomimo, że Guittone nadzwyczaj mało miał poetycznego talentu, przecież wywarł wielki wpływ na młodszych toskańskich poetów i stał się twórcą nowej szkoły. Dwa razy nawet, gdy mu smutny stan ojczyzny głęboko serce zranił, umiał z siebie bardzo silne wydobyć tony. Tak było w słynnej jego pieśni, po bitwie pod Montaperti, tak w kanzonie, zwróconej do własnych współobywateli w Arezzo.

Wpływ jego wszakże nie zdaje się tyle polegać na dość słabym poetyckim talencie, jak na tem, że zrywając po części z prowensalską szkołą, trafił w ducha czasu i wskazał geniuszowi narodowemu inne drogi.

Właściwego jednak zwrotu w lirycznej poezyi, w przeobrażeniu ideałów serca włoskiego dokonał Guido Guinicelli (ur. przed r. 1266, † 1276), Bolończyk z rodu, znakomity prawnik, bo wówczas dziwnie wielu prawników było poetami. On był właściwie ojcem „nowego stylu“ a Dante go mędrcem nazywa.

Il padre
Mio e degli altri miei miglior, che mai
Rime d'amore usâr dolci e leggiadre.

Opiewa on miłość i duszy szlachetność, ale poezya jego daleka już od prowensalskiej płytkości, umysł jego zgłębia duszę i serce człowieka. W Canzonie: Origine e natura d'amore e di nobilità, wychodzi Guinicelli z założenia, że miłość zamieszkuje tylko w szlachetnych sercach. Szuka ona w nich siedliska jak ptak w zielonym lesie; podniosłe uczucia są tak zespolone z miłością, jak słońce i jego promienie.

Al cor gentil ripara sempre amore
Come a la selva uccello in la verdura.

Jak woda gasi ogień, tak wszelka pospolitość gasi zarzewie miłości. Dawna prowensalska zasada, że miłość powstaje wskutek spojrzenia i ze spojrzenia do duszy przechodzi, została uszlachetniona. Amore i madonna stają się abstrakcyą, symbolem, uzmysłowieniem czegoś wyższego, co się ze światem luźnie tylko wiąże. Rycerska miłość Prowensala zamieniła się na nieziemskie uczucie.

W niektórych jego kanzonach unosi się już duch, który wywyższy Dantego pod niebieskie stropy. Prawie wielkim jak Florentyńczyk staje on się, gdy w dwóch pięknych tercynach mówi o swojej ulubionej:

„...Idzie tak pełna wdzięku i taka miła, że gdy kogo pozdrowi, to go pokornym uczyni i wiarę w nim wzbudzi, jeżeli był dotąd niewiernym. Niegodny zbliżyć się do niej nie śmie, taka od niej wieje cnota, że kto na nią tylko spojrzy, źle o niej pomyśleć nie zdoła".

Tę naukę o miłości, tę włoską dottrina d'amore do rozkwitu doprowadza Guido Cavalcanti († 1300), Florentyńczyk będący jedną z najoryginalniejszych postaci swego czasu. Arystokrata, Ghibellin, samotnik, wyznawca filozofii Epikura, niedowiarek, umysł trochę zagmatwany studyami scholastycznemi, ale głęboki i poważny.

W sławnej swej kanzonie: Donna mi prega, perch' io voglio dire, zespala on niejako teoryę miłości, nowej poetycznej szkoły włoskiej.

Jakaś znajoma Donna zapytuje go, czem jest miłość? Cavalcanti

jej odpowiada, ale tak naukowo, z takim aparatem scholastycznej ilozofii, tyle używając działów i dystynkcyj, tyle definicyj i sylogizmów, że owa donna chyba strasznie musiała być uczoną, aby to wszystko zrozumieć. Zatapia on się w rozumowania w jaki sposób miłość powstaje, jaka jej istota, jaka siła i czem jest ów wdzięk, z powodu którego ją miłością zowią.

Dzisiaj ta kanzona ma dla nas już tylko historyczne znaczenie, stanowi dowód owego zajmowania się teoryą miłości i podnoszenia jej do wysokości najważniejszych filozoficznych zagadnień ludzkości. — Oczywiście i u niego jest kochanka aniołem, który zszedł z nieba, angelica creatura, nie śmie on spoglądać w oblicze tej bogini „dea", bo gdyby ku niej wzrok swój zwrócił — toby umarł.

A gdzie Cavalcanti przestaje być teoretykiem, gdzie tylko piękność podziwia, tam umie być prawdziwym poetą.

Nową, prawie dzisiejszą już nutę, w tem rozwoju miłości, spotykamy u rówieśnika Dantego, Cina dei Sinibaldi, z Pistoi (ur. przed r. 1270, † 1336). Jestto owo rozkoszowanie się w boleści, którą miłość sprawia, psychologiczne jej rozbieranie, analiza własnych uczuć, poesia del dolore. Ze zdziwieniem widzimy z końcem XIII wieku poetę, który pokrewieństwem swego ducha mógłby stanąć obok Shelleya lub Leopardego. W swym sonecie do Dantego, dochodzi on wskutek rozwielmożnienia się w nim uczucia miłości do zupełnego skeptycyzmu: wszystko i wszystkich nienawidzi: świat, ludzi, piękność, a nawet już samą miłość.

Przeklina wtedy dzień, w którym się urodził:

O giorno di tristizia e pien di danno

złorzeczy swemu własnemu uczuciu, pogardza poezyą i słodką śmierć wzywa na pomoc:

...tu mi par dolce e piana.

Co do samego pojęcia miłości, zupełnie on wszakże podobnym do swoich poprzedników. Miłość jest dla niego jakiemś mistycznem uczuciem, a kochanka czemś nadziemskiem, istotą do anioła podobną.

Angel di Dio simiglia in ciascun atto
Questa giovanna bella...

Sam Bóg ją zesłał z nieba:

Questa non é terrena creatura
Dio la mando dal ciel, tanto é novella.

Patrząc się na nią, ogarnia go takie uczucie, jak aniołów, gdy się w Boga wpatrują. W duszy poety zupełnie się pomieszało pojęcie ziemskiej i niebiańskiej istoty. Owa z innych światów zesłana kobieta jest czemś wyjątkowem, jej piękność przewyższa ludzką naturę. Prawie on się do niej modli, w jego miłosnych westchnieniach niema żadnej erotycznej myśli. Wiersze jego są rodzajem miłosnych halucynacyj.

Ze sfer poetycznych zstępował Cino dość często na ziemię, był w życiu wielkim bałamutem, maximus amator, układał swe sonety do blondynki i do brunetki, do dumnej i łagodnej, w wierszach jego zapisała się Merla i Teccia, donna z Pizy i z Bolonii, a przedewszystkiem Selvaggia, która u niego zajmuje stanowisko kobiety-anioła, jak Beatryca u Dantego.

Cino był z zawodu prawnikiem, znakomitym profesorem, napisał wielkie dzieło: Komentarz do pierwszych dziewięciu ksiąg kodeksu Justyniana, w latach 1321—26 zajmował katedrę w sieneńskiem Studio. Ghibellin z przekonania, przeciwny świeckiej potędze papiestwa, wynosił pod niebiosy cesarza Henryka VII, chciał podobnie jak Dante rozłączenia świeckiej od duchownej władzy.

Wśród tych poetów, wśród tych kobiet-aniołów, stoją olbrzymie postacie Danta i Beatrycy. Dante idzie tą samą drogą co jego poprzednicy, podnosi tylko narodowy ideał uczuć do niewidzianych wysokości potężną siłą swego geniuszu.

Beatrice jest, podobnie jak donna angelicata innych poetów, ideałem miłości duchowej, prowadzącej do cnoty, do Boga. „Jeżeli się Beatrice — mówi Dante — kiedykolwiek do mnie zbliżała, to wobec nadziei jej cudownego pozdrowienia, zapominałem o moich nieprzyjaciołach, a taki się we mnie rozniecał żar miłości bliźniego, że wtedy niejedno przebaczałem tym, którzy mnie obrazili. A gdyby kto miał był do mnie jakąś prośbę, to moją odpowiedzią byłaby była miłość i pokora".

Takie wrażenie sprawiała na Dantem Beatrice, kiedy ją widywał w kościele i na ulicy, stawała się dla niego tylko powodem do poetycznych marzeń o miłości. Poeta nie pożąda tej istoty, na myśl mu nie przychodzi się z nią ożenić, bo ją uważa za uduchowienie swych ideałów miłości, za królowę cnoty i niszczy-

cielkę wszelkich złych skłonności. Jeżeli się obawia, aby nie uległ złemu, to przywołuje jej obraz na pamięć, a to widzenie nowej mu do dobrego dodaje siły. Beatrice stała się dla niego przewodnikiem do nieba, do Boga, a myśląc o niej, oglądał państwo zmarłych. „Miłość i serce szlachetne, to nierozłączone, według niego, pojęcia, nie mogące bez siebie istnieć, jak dusza rozumna bez rozumu".

Sè come'l Saggio in suo dittato pone;
E cosè esser l'un senza l'altro osa,
Com'alma razional senza ragione.

„Postać kochanki jest tak czystą i świętą jak postać Madonny, jest ona aniołem, który zstąpił z nieba i tam wkrótce powróci. Oczy jej świecą całym blaskiem gwiazd, a Bóg nie poskąpił jej żadnego wdzięku, na świat ją zsełając. Więc ona się cieszy swą pięknością i czystością i drugich temi skarbami obdziela; uśmiecha się a uśmiech ten opowiada o jej ojczyźnie w raju.

W czyścu otacza Dante Beatricę całym blaskiem świętości i pozwala jej zająć miejsce obok Maryi, obok Matki Boskiej i patrzeć w oblicze Tego, którego błogosławią wszystkie wieki.

Cześć kobiety przechodzi w religię. Beatrice staje się symbolem filozofii i teologii, grzechem było dla poety odwracać się od najczystszego uczucia owej niebiańskiej miłości a rzucać się w objęcia miłości ziemskiej, zmysłowej, porzucać Beatrycę a iść za Pergolettą.

Trzy błogosławione kobiety, powiada Wirgiliusz do Dantego, zajmują się tobą w niebiosach.

...tre donne benedette
Curan di te nella corte del cielo:

Matka Boska, święta Łucya, do której poeta miał szczególne nabożeństwo i Beatrice. — Wyżej kobiety postawić nie można.

Idea chrześciańska nieziemskiej miłości doszła w ten sposób do zenitu w chwili, kiedy studyum starożytnych autorów i humanizm zaczęły chwiać podstawami średniowiecznych pojęć.

Już Petrarka schodzi z tych wyżyn, uwielbia on kobietę z ciała i z kości a nie ideę, czuje, że w jego żądzach jest coś ziemskiego, a chociaż radby zapłonąć jeszcze ową uduchowioną mi-

łością, nie jest zdolny do takiej abstrakcyi, zmysłów swych okiełzać nie potrafi.

Według pojęć owego, że tak powiem, ascetyzmu miłości, takie poddanie się zmysłowym uczuciom było grzechem przeciw ideałowi; Petrarka boleje nad swą namiętnością i stara się z niej usprawiedliwić.

Przywodzi on mistrza w określeniu chrześciańskiej miłości, św. Augustyna, i każe mu sobie robić wyrzuty, z powodu namiętności do świeckiej istoty i oddalania się od nadziemskich ideałów.

Słucha z pokorą uwag świętego, ale ostatecznie ulega, nie może się pozbyć zmysłowości.

Ta walka pomiędzy idealną a ziemską miłością stanowi właściwie najpiękniejszą charakterystykę jego Canzoniere. Petrarka daje tam po raz pierwszy przykład poezyi psychologicznej, która zapanowała w nowszej literaturze, przedstawiając duszę ludzką w jej subtelnych walkach sprzecznych ze sobą uczuć.

Takiej poezyi średnie wieki nie znały.

III.

Równocześnie z odrodzeniem się uczuć ludzkich, wzmaga się kult Matki Boskiej, który w XII i XIII wieku do najwyższej dochodzi potęgi.

Kult ten rozwinął się już w pierwszych wiekach chrześciaństwa, a najstarsi ojcowie kościoła, jak Justyn (um. 202), jak św. Cyryl jerozolimski (um. 386), określają go w ten sposób, że Ewa zgubiła ludzkość, a Marya jej wróciła moralne życie. Marya jest u nich i w wyobrażeniach innych kościelnych pisarzy kobietą bez grzechu, ideałem wszystkich cnót, pośredniczką pomiędzy Bogiem a ludzkością advocata nostra, pomocniczką w odkupieniu człowieka. Marya nie podlega prawom przyrody, należy do świata cudów i szczególnej łaski boskiej.

Zawsze i wszędzie opiekuje się ona ludźmi, którzy się do niej uciekają, szczególnie zaś uciśniona niewinność chroni się pod jej skrzydła. Gdy męczennik św. Cypryan jeszcze był poganinem,

zakochał się w pięknej chrześciance Justynie, a nie mogąc łask jej pozyskać, użył demona, aby ją posiąść. Justyna zwróciła się do Matki Boskiej a ta ją wydarła ze szponów czarta.

Szerzyły się rozmaite sekty, to przeciwne czci Maryi, to chcące ją w bóstwo przemienić, jak sekta kobiet Kallyridianek, w Arabii, która powstała w IV wieku.

Najgwałtowniej występował w pierwszej połowie V wieku Nestoryusz przeciw stanowisku, jakie kościół Matce Boskiej naznaczył, wskutek czego zebrało się słynne trzecie konsylium w Efezie, w r. 431, które jego nauki potępiło.

Kult jednak Matki Boskiej tak odpowiadał skłonnościom serca i tyle niósł pociechy nieszczęśliwej ludzkości, że każda przeciw niemu wymierzona herezya przyczyniała się tylko do wzmocnienia tego nabożeństwa.

Poezya i sztuka chrześciańska znalazły w życiu i legendach Maryi najulubieńsze źródło swych tematów. Osobliwie wiara, że po śmierci człowieka Marya stanie się opiekunką jego duszy, ważny na sztukę wpływ wywarła. Każdy starał się mieć Matkę Boską wyrzeźbioną na swym grobowcu, albo zawiesić jej obraz w mieszkaniu.

Pod opieką Maryi czuł się człowiek bezpieczniejszym: cesarz Herakliusz kazał na okrętach swej floty malować wizerunki Matki Boskiej, ludnośc lubiła nawet na sprzętach domowych rzeźbić, jako talizman, jej postać. Anachoreci w Syryi i Egipcie ozdabiali swe groty malowidłami, przedstawiającemi Maryę.

Poezya jednak w rozwoju tego kultu wyprzedzała sztukę. Tematy, które dopiero później zajmują pędzel, służyły już w pierwszych wiekach za treść chrześciańskich epopei i hymnów.

„Zwiastowanie“ i „Nawiedzenie“ stają się od początku ulubionym przedmiotem poetów. Św. Ambroży w czterech hymnach opiewa Maryę; Prudencyusz (um. około r. 413), może największy poeta dawnego chrześciaństwa, także na temat Maryi nastraja swą lutnię, a z szczególnem zamiłowaniem zwracają się do niej tak zwani syryjscy poeci, pomiędzy którymi Ephräm pierwsze w tej mierze zajmuje miejsce.

Motywa, które posłużyły za przedmiot do obrazów Duccia, Giotta i innych włoskich artystów, oddali już poeci pierwszych wieków chrześciaństwa, z wszelkiemi szczegółami, w plastycznych opisach.

Sceny z życia Joachima i Anny, narodzenie Maryi, Marya w świątyni, jej zaślubiny, narodzenie Chrystusa, hołd magów, ucieczka do Egiptu, spoczynek podczas podróży pod palmą, wśród starożytnych ruin i dzikich zwierząt, Marya przy śmierci Józefa — wszystkie te tematy znajdujemy w początkowej poezyi. Nawet Marya pognębicielka szatana, przystępująca węża, który się wije pod jej stopą — to obraz poetyczny Prudencyusza.

Im dalej w chrześciańskie wieki, tem bardziej rośnie kult Madonny; na Zachodzie rozszerza się w V stuleciu, a przedewszystkiem w Rzymie i w miastach, jak Wenecya, Rawenna, które bezpośrednie mają stosunki ze Wschodem.

Później, średniowieczna idea rycerskości w ścisłym stoi związku z kultem Madonny. Kościół i rycerstwo prześcigają się, aby tej czci więcej dodać blasku. Kościół zaprowadza w nabożeństwie hymny na cześć Maryi, które ludność śpiewa po Magnificat. Najznakomitsi ojcowie kościoła hymny te układają a przeszło czterysta przechowało się ich w średniowiecznej literaturze. Przepyszna pieśń „Witaj gwiazdo morza", z X pochodzi wieku. Poświęcenie jednego dnia w tygodniu Maryi sięga także owych czasów.

Gorętsze, potężniejsze umysły w kościele całą swą poetycką werwę wlewają w adoracyę Matki Boskiej; w XI wieku, taki Piotr Damiani, zrazu pustelnik i wędrowny kaznodzieja, później kardynał i pisarz olbrzymiegu wpływu, za najpiękniejsze swe zadanie uważa czcić Maryę swoim talentem.

Z wojen krzyżowych przywieziono tak zwane „apokryfy", zbiór poetycznych legend biblijnych, które osobliwie z tego powodu miały wielki rozgłos, że zawierały szczegóły z życia Maryi, których w Piśmie świętem nie było. Na podstawie więc tych legend i biblii, zaczęto w XIII wieku układać popularne żywoty Chrystusa i Maryi, które się stały najulubieńszą literaturą. Nietylko we Włoszech, ale we Francyi i w Niemczech ukazywały się coraz to liczniejsze poetyczne utwory, mające za temat życie Maryi, zastósowane do pojęć narodów, dla których były pisane. Tło tych żywotów bywa najczęściej współczesnem, narodowem, a podobnie jak w obrazach treści biblijnej widzimy włoskie lub francuskie stroje i architekturę gotycką, tak i w poezyi Marya przybiera postać średniowiecznej kasztelanki, albo skromnej, pobożnej zakonnicy.

Najbliżej jeszcze biblijnych tradycyj stała legendarna literatura łacińsko-włoska, jako bezpośrednio czerpiąca ze źródeł wschodnich.

Piśmiennictwo to wznosi się nieraz do wysokiego stopnia poetycznej piękności, pełne szlachetnych uczuć, miało niezmierny wpływ na ogrzanie serca ludzkiego, na wyrwanie pojęć ze średniowiecznej grozy.

Setkami powstawały w XIII wieku takie opowiadania; króluje jednak pomiędzy niemi, obok francuskiej poezyi, Legenda aurea, Dominikana, biskupa genueńskiego, Jakóba Voragine, ułożona około r. 1255. — W niezliczonych odpisach rozchodzi się owa przedziwna książka, a jeszcze po wynalezieniu druku, w latach jedynie 1470 do 1500 pojawiło się około stu jej łacińskich wydań, nie wliczając w to tłómaczeń na wszystkie znane języki. Mało które dzieło w chrześciańskim świecie tak długo stanowiło duchową rozkosz ludzkości, jak ów zbiór legend dominikańskiego mnicha. Przez trzy wieki, od XIII do XVI stulecia było ono, rzec można, najpopularniejszą książką w Europie.

Legendy odnoszące się do życia Maryi, osobliwie „Narodzenie“, „Zwiastowanie“ i „Wniebowzięcie“ są tam z taką poetyczną prostotą, z takiem sercem i uczuciem opowiedziane, iż w owych twardych czasach wielce uszlachetniająco musiały działać na czytelników.

Dla malarstwa stała się książka Voragina niewyczerpanem źródłem tematów i subtelnego, religijnego natchnienia.

Poezya trubadurów, a zwłaszcza niemieckich Minnesaengerów na swój sposób kształciła kult Maryi. Kult ten obrażałby dzisiejsze religijne pojęcia, wówczas jednak zdawał się być najwyższym hołdem, jaki serce ludzkie może oddać Matce Bożej.

W ciągu całego XII wieku jest Marya we Francyi i w Niemczech panią z rycerskiego rodu, która w klasztorze odbiera wychowanie i ideałem się staje zakonnicy. Jest tak piękną jak Ewa wtedy, kiedy wyszła, jako dzieło sztuki, z rąk Stwórcy. Złociste jej włosy spadają w długich splotach, wiązanych wstążkami; na pogodnem, niezbyt wysokiem czole niema ani jednej zmarszczki, nad niebieskiem okiem piętrzą się wysokim łukiem brwi o regularnym rysunku, nos orli, lica białe, jak lilia, na którą upadł listek róży.

Poeci przenoszą stosunki pomiędzy zakochanym rycerzem a panią

ich serca do nieba i boskim istotom każą przemawiać w wyrazach prawie ziemskiej miłości. Nowego rodzaju poganizm wkrada się tam w religijne pojęcia. Odrzuciwszy jednak niektóre szczegóły, które nas rażą swoją ziemskością, znajdujemy często w tej poezyi wiele ujmujących obrazów, które musiały na ówczesne umysły głębokie sprawiać wrażenie.

Williram opiewa rycerski pochód zaręczynowy Matki Boskiej, tak plastycznie, z taką średniowieczną pompą, że zdaje nam się, iż widzimy przed sobą tę niebiańską uroczystość. Św. Jan idzie na czele orszaku ślubnego a inni święci drużbują. Foulguer de Lunel pisze do Madonny strofy, jakby do pani swego serca, w tem wszystkiem wszakże tyle dobrej wiary, tyle gorącego religijnego uczucia, że przenosząc się myślą w owe czasy, zupełnie ten nastrój ducha rozumieć możemy.

Daleko głębsze aniżeli poezye trubadurów były tak zwane „Żale Maryi“ dyalogi pomiędzy Matką Boską a świętym Janem, pod krzyżem. Pozwalają nam one wniknąć w psychologiczną istotę Matki Chrystusa, jak ją sobie wówczas wyobrażano i są szlachetniejsze, bo oddają miłość macierzyńską, podczas gdy w poezyi trubadurów uczucie to prawie nie występuje.

Włoscy religijno-moralni pisarze, jak Fra Giacomino da Verona, Bonvesin da Riva, głęboko są przejęci kultem Maryi. Giacomino kreśli obraz raju, w którym królowa niebios tronuje i kwiatami wieńczy owych szczęśliwych, którzy się do niej zbliżyć mogą. Obdarza ich pysznemi rumakami, daje im białe sztandary w podarunku.

W przeciwieństwie do raju, przedstawia poeta w sposób satyryczno-komiczny Belzebuba w piekle, jak grzeszników nadziewa na rożeń, przyprawia ich cielska solą, octem, trucizną i żółcią, piecze na ognisku „jak prosiaki“ i zanosi Lucyferowi te przysmaki.

Madonna wszędzie stoi na zawadzie szatanowi, wszędzie chroni przed nim grzeszników. Pomiędzy nią a szatanem toczą się czasami formalne prawne dysputy o własność duszy człowieka. Dyabeł zna swe prawa wybornie i logicznie ich broni, tak, że Marya nieraz nie małą ma pracę, zanim uratuje biednego skazańca.

Średniowieczna sofistyka wymyśliła sobie nawet pewne prawa grzesznika do opieki Maryi. Taki adwokat człowieka utrzymuje,

że Marya zawdzięcza grzesznikom swoje wysokie stanowisko w niebie. Gdyby nie było złych ludzi, Pan Bóg nie byłby zeszedł na ziemię, a tem samem Marya nie byłaby się stała Matką Chrystusa. Obowiązkiem więc Maryi pomagać moralnie upadłym, a w jednym tylko razie nie potrzebuje się niemi opiekować, jeżeli grzesznicy są niedowiarkami.

Jak wielki Marya ma wpływ przed tronem najwyższego i jak nieskończona dobroć jej serca, opowiadają o tem bez liku średniowieczne legendy. Najmniejsza usługa, najmniejszy objaw czci jej oddanej, przynosi darowanie grzechów i wieczne zbawienie.

Ona uspokaja morskie bałwany, jeżeli się do niej zwracają żeglarze; ona z miłością wychyla się z obrazu i pociesza tych, którzy się do niej modlą; ona, jak z róż, splata wieniec z tych „Ave Maria", które grzesznik przed nią wymawia. Raz zjawia się siedząca na tronie, z dzieciątkiem Jezus na kolanach jako Sancta Dei Genitrix, albo Mater amabilis, innym razem jako Virgo purissima, Regina coeli, w sposób, jak ją opisuje św. Jan w Apokalipsie, cudownie piękna, w złotej koronie o dwunastu świecących w niej gwiazdach, stojąc na półksiężycu.

Z tego połączenia wiary i miłości, poezyi i religijnej filozofii, powstały te przepyszne dzieła literatury i sztuki, które wiek XIII i XIV szczodrze rozsiewały.

Począwszy od XII stulecia także misteria, sacre representazioni, przyczyniają się do chwały Maryi, a sama biblioteka narodowa w Paryżu posiada w rękopisach przeszło czterdzieści misteryów, ułożonych na cześć Maryi.

Dante, który wszystkie wierzenia i wszystkie ideały średnich wieków umiał najpotężniej wyrazić, oddał Matce Boskiej hołd w modlitwie, do jakiej nikt przed nim i nikt po nim wznieść się nie potrafił.

Włożył on ją w usta św. Bernarda de Clairvaux, stojącego na wyżynach raju, przed obliczem tej, pod której opieką poeta odbył swą pielgrzymkę przez nieznane światy, do której rano i wieczór się modlił.

Bel fiore ch'io sempre invoco
e mane e sera...

Osobnym wreszcie wyrazem kultu Maryi było od dawna stawianie kościołów pod jej wezwaniem.

Jedną z pierwszych, a zapewne pierwszą w tej mierze budową, była owa wspaniała „złota świątynia", którą Konstantyn Wielki wzniósł w Antiochii. Następnie poświęcono w Efezie Matce Boskiej olbrzymi kościół, w którym wielki synod odbywał swe narady. W Rzymie Syxtus III (432—440) chcąc niejako zaprotestować przeciw herezyi Nestoryusza, odnowił słynną bazylikę Liberyusza i poświęcił ją Maryi, jako S. Maria Maggiore. Później zwyczaj ten tak się w Rzymie rozpowszechnił, że według tradycyi, istniało tam w średnich wiekach sto pięćdziesiąt kościołów pod wezwaniem Matki Boskiej, z których jeszcze do dziś dnia ośmdziesiąt się utrzymało.

W r. 691 królowa Longobardów Rodelinda wzniosła w Pawii kościół Panny Maryi, w VIII wieku świątyń tych coraz więcej: w Rawennie, na Północy w Kolonii, w Moguncyi, w Chur, ale dopiero wieki XI, XII i XIII zalewają niemi świat chrześciański. Dzisiaj liczą we Włoszech około siedmset takich tylko kościołów, w których lud czci „cudowne obrazy" Matki Boskiej.

We Francyi większość wspaniałych katedr gotyckich powstała w latach 1150—1223 także pod wezwaniem Maryi.[1])

W miarę jak na Zachodzie wzmagała się cześć dla Madonny, sztuka kościelna nadawała jej coraz to bardziej widoczne i bardziej znaczące miejsce na murach świątyni. Początkowo tylko Chrystus królował na mozaikach absydy, później dopiero stała się albo sama Madonna, albo wraz z Chrystusem, środkiem całej artystycznej kompozycyi. Zwyczaj ten sięgał na Wschodzie pierwszych wieków chrześciaństwa, we Włoszech dopiero w XII i XIII wieku się rozpowszechnił.

Cały ten rozwój kultu Madonny i wpływ włoskiej poezyi XIII wieku musiały niezmiernie podnieść stanowisko kobiety i uwolnić ją od średniowiecznego pognębienia.

Jużcić jeżeli kobieta, Matka Chrystusa, stała się najulubieńszą pośredniczką pomiędzy Stwórcą a ludzkością, jedyną wyższą istotą, która niewieściem swem sercem odczuwała bóle i utrapienia człowieka, a swym wpływem je dobrotliwie łagodzić umiała,

---

[1]) Matce Boskiej zostały poświęcone katedry: w Senlis, Noyon, w Paryżu,, w Laon, Chartres, Soissons, Rouen, Amiens, Reims, Coutances, Bayeux, Evreux Sèes. — Po niej, najwięcej katedr budowano na cześć św. Szczepana. Było ich aż siedm. L. Gonze. L'art gotique.

jeżeli dalej Beatrice mogła zasiadać w raju obok Madonny — to i każda inna ziemska kobieta rosła w wyobrażeniach ludu, stawała się po trosze istotą, na którą łaska boska łatwiej spływała, aniżeli na mężczyznę. W ten sposób przemieniało się szybko stanowisko kobiety w społeczeństwie i podnosiło się do tej wysokości, na której ją widzimy w czasach odrodzenia.

Im bardziej zaś rosła kobieta, tem bardziej łagodniały obyczaje, tem więcej kształciło się serce ludzkie, które dziwnie twardem, dziwnie nieużytem wyszło z groźnej pomroki średnich wieków. Człowiek się w swych uczuciach odradzał, stawał się względniejszym na cierpienia bliźnich, litościwszym, mniej od świata żelaznym pancerzem egoizmu odgraniczonym.

ROZDZIAŁ CZWARTY.

FRANCISZKANIE.

I.

Obok Umbryi, Siena była najbujniejszą glebą dla religijnego mistycyzmu, a jeżeli Florencya stała się kolebką potężnych, trzeźwych umysłów, które sprowadziły wielkie przewroty w filozofii, literaturze i sztuce, to nad Sieną unosi się jeszcze prawie przez cały wiek XIV owa złocista mgła średniowiecznych, poetycznych wyobrażeń, które wspierały jej sztukę i doprowadziły ją do niewidzianej subtelności, ale w znacznej części tamowały rozwój innych gałęzi umysłowej pracy.

Mnisi zajmowali w życiu duchowem i społecznem Sieny bardzo ważne stanowisko. Augustyanie zasiadywali w Bichernie, a zarządząjąc skarbem Rzeczypospolitej, mieli wielki wpływ na publiczne sprawy; Franciszkanie zaś i Dominikanie zapanowali nad moralnem jestestwem całego społeczeństwa.

Począwszy od X do XIII wieku należało sieneńskie terytoryum do tych okolic we Włoszech, które pustelnicy i zakonnicy najbardziej sobie upodobali.

W pobliżu Asciano, kilka mil od Sieny, leży na pagórku starożytny klasztor Lecceto, jedna z najgłówniejszych osad mnichów pustelników. Mówiono, że tam tylu żyło eremitów, iż blask ich cnoty rozjaśniał ciemne bory. Była to bowiem okolica lasów dębowych, otaczających małe jezioro, głębokich parowów i jaskiń. Dzisiaj lasy znikły, jezioro wyschło, o zakonnikach zapomniano, a resztki rozległych ongi dóbr klasztornych należą do seminaryum duchownego w Sienie.

Ziemia to obiecana średniowiecznych baśni i legend, raj mniszej fantazyi.

Począwszy od Arbii aż ku Montepulciano, ciągną się okrągławe, dziwaczne pagórki, gdzieniegdzie zielone, zarosłe winem, zbożem i dębiną, w znacznej jednak części świecące bliznami białawej gliny, w której deszcze mnóstwo powyżerały wądołów. Wzgórza te są tak charakterystyczną cechą tej okolicy, że wielu malarzy sieneńskiej szkoły, począwszy od Duccia, wzięło je za tło do swych obrazów. Ów przepyszny kondotier, którego Martini wymalował na ścianie wielkiej sali ratusza, jedzie także wśród takich pagórków.

Naturalne jaskinie, których tam bez liku, były jakby stworzone dla ludzi, chcących się ukryć przed światem. Pustelnicy jednak, mimo swej nazwy wskazującej na odosobnienie, lubili tak w Egipcie jak w Syryi, jak później we Włoszech, żyć blisko siebie, gromadnie, stawiali wspólnemi siłami kaplice, albo je urządzali w odpowiedniej, większej jaskini, a powoli skupiali się w klasztorach.

I klasztor w Lecceto, które w XIII w. zwano Selva di Lago, musiał powstać w podobny sposób, a mnisi Augustyanie, którzy go posiedli, dumni byli z tego, że w ich ustroniu zatrzymywać się miał św. Augustyn, że w swych murach gościli św. Dominika, św. Monikę i wielu innych, a co więcej, że z tego klasztoru wyszła bezprzykładna liczba świętych i błogosławionych. Jeden z panegirystów owej mniszej siedziby naliczył ich trzydziestu czterech.

To też ziemia ta pełna cudów; nadano jej miano: ilicetum vetus sanctitatis illicium. Podanie niesie, że na górze Kalwaryi odkopywano kamienie czerwone jak rubiny i czyste jak dyamenty, a były to skrystalizowane krople krwi Chrystusa. W Lecceto miały się także znajdować podobne kryształy, łzy świętych pustelników. Cuda, jakie się tam działy, ściągały takie tłumy ludności, że mnichom było za dużo tych zbiegowisk, bo nie mogli żyć i modlić się w spokoju. W roku więc 1336 udał się przeor zakonu z procesyą mnichów na miejsce, gdzie się znajdowały pogrzebane ciała błogosławionych pustelników i w imie posłuszeństwa klasztornego rozkazał zmarłym, aby więcej nie wysłuchiwali próśb pobożnego ludu i cudów na przyszłość nie działali.

Św. Franciszek trzy razy był w Sienie, po raz pierwszy w r. 1212.

„Pewnego dnia szedł z bratem Masseo, a gdy stanęli w miejscu, gdzie się krzyżowały drogi do Florencyi, do Sieny i do Arezzo, zapytał go frate Masseo: Ojcze, którą drogą pójdziemy? — Francesco odpowiedział: tą, którą Pan Bóg wybierze. — A w jakiż sposób dowiemy się o woli bożej? — Po znaku jaki ci wskażę.

„A wtedy św. Franciszek, pełen zawsze wesołych pomysłów, kazał swemu towarzyszowi kręcić się wokoło, podobnie jak dzieci się bawią, dopóki się nie zmęczy.

„Gdy Masseo wreszcie stanął, miał twarz zwróconą ku Sienie.

„A więc pójdziemy do Sieny, powiedział św. Franciszek".

W ten naiwny sposób opisują „Fioretti" podróż Poverella do Sieny w r. 1212.

W mieście Maryi panowało wówczas zamieszanie. Instytucya konsulów była zachwiana, nobili dążyli do nowych rządów, w którychby więcej mieli wpływu, a wskutek tego i waśnie stronnictw bardziej się zaostrzyły. Całe miasto wrzało wewnętrzną walką, a krew się lała po ulicach.

Brat Franciszek przybywał w samą porę. Sława świętego męża, który godzi niesnaski, goi rany zadawane społeczeństwu, który miłość roznosi, była już głośną w Sienie. Na wiadomość, że Poverello zbliża się do miasta, mnóstwo ludu wyszło na jego spotkanie, sądząc, że Bóg zsyła anioła pokoju.

Mieszczaństwo czcią przejęte, pisze autor „Fiorettów", niosło św. Franciszka i jego towarzysza na rękach do biskupstwa, ale właśnie w owej chwili walka wrzała w innej części miasta i dwóch ludzi padło już trupem.

Św. Franciszek udał się natychmiast na miejsce wzburzenia i przemówił tak pobożnie i z takiem namaszczeniem do ludu, że walczących uspokoił i pogodził.

Gdy biskup o tem usłyszał, zaprosił braciszka do swego domu, przyjął go z największemi honorami i na nocleg zaprosił.

Wiadomość tymczasem o Poverellu po całem mieście rozniesiono, a tłumy ludu cisnęły się ku biskupstwu, aby zobaczyć świętego. A gdy Franciszek zeszedł na ulicę, lud go znów pochwycił na ramiona i obnosił jak tryumfatora, krzycząc z radości i afektu.

Gdy się jednak tak świętym cieszono, powstała walka na nowo.

Poverello udał się tam bezzwłocznie, wszedł w środek walczących i swą przejmującą wymową pokój między nimi przywrócił.

Wpływ świętego był tak wielki, że ludzie jeszcze świeżą krwią zbroczeni szli za nim uspokojeni, pełni uwielbienia.

Zdaje się, że brat Franciszek, nie chcąc być przedmiotem powszechnego zajęcia, niedługo się w Sienie zatrzymał, ale dość miał czasu, aby wyznaczyć miejsce na przyszłą zakonną osadę. Według pobożnej legendy, wyszedł on zrana poza mury miasta przez porta Ovile, a zobaczywszy na pagórku di Ravacciano małą kapliczkę, która mu się podobała, zatknął około niej w ziemię swoją laskę podróżną, aby się tam zakonnicy zabudowali. Suchy kij zazielenił się niebawem i urósł w pysznego dęba, który pod nazwą drzewa św. Franciszka, albero di S. Francesco, przez lat prawie czterysta służył za przedmiot pielgrzymek i szczególnej opieki Sieneńczyków [1].

Z każdym pobytem św. Franciszka w Sienie wiąże się sporo miejscowych legend. Gdy w r. 1216 Poverello po raz wtóry szedł do Sieny, spotkały go trzy dziewczęta, a poznawszy słynnego kaznodzieję, powitały żartobliwie: Ben venga la signora Povertà. Zastał on wówczas swych zakonników mieszkających już na Ravacciano i zabrał się do zorganizowania Tercyarek, a ukończywszy tam swe posłannictwo, szedł dalej jak trubadur śpiewając i chwaląc Boga „cantando e laudando magnificamente Iddio".

Po raz ostatni był św. Franciszek w r. 1226 w Sienie, szukając tam ulgi w swej chorobie oczu, na którą cierpiał przy końcu życia.

Na naleganie brata Eliasza, jednego ze swych najulubieńszych uczniów, pozwolił się przenieść na wiosnę do Sieny, gdzie byli „bardziej doświadczeni" lekarze, aniżeli w Umbryi. Ci mędrcy w sztuce męczenia ludzi wypalili mu rozżarzonem żelazem dwie rany, z jednej i z drugiej strony głowy, koło uszu, tak, że brat

---

[1]) Dell' albero di S. Francesco. Notizie raccolte dal prof. L. de Angelis. Siena. Porri 1827.

Ponieważ każdy z pielgrzymów chciał mieć gałązkę lub przynajmniej liść z pamiątkowego drzewa, więc tak je niszczono, że arcybiskup sieneński musiał w tej mierze wydawać zakazy. W październiku wreszcie r. 1612 uschło drzewo św. Franciszka a z pnia zrobiono później posążki, przedstawiające świętego, które częścią rozdarowano we Włoszech, częścią posłano do Hiszpanii, do Portugalii i do Niemiec. W Polsce i na Litwie otrzymali Franciszkanie ową pamiątkę a w Austryi Michał Wacław hr. Weysenwolff, który był około roku 1676 prezesem studentów niemieckiej nacyi na uniwersytecie sieneńskim.

Franciszek straszne musiał znosić męki. Ten środek heroiczny miał mu wzrok przywrócić.

Gdy jednak Poverello coraz bardziej na zdrowiu zapadał, posłali Franciszkanie do Asyżu po brata Eliasza, aby przybył do Sieny. Eliasz widząc zbliżający się koniec, chciał chorego zawieść do swego rodzinnego miasta, do ulubionej Cortony, aby swe gniazdo śmiercią Franciszka na zawsze sławnem uczynić. Ale Poverello prosił, aby mu pozwolono umrzeć w Assisi. Tak się też stało.

Po śmierci założyciela klasztor Franciszkanów coraz to większy miał wpływ na społeczeństwo. W poważaniu byli Augustynianie i Dominikanie, ale Minoryci niejako owładnęli religijnym duchem ludności.

Sieneńczycy nie mogli zapomnieć, że Dominikanie swym doktryneryzmem nieraz w życiu, a nawet jeszcze na łożu śmiertelnem męczyli św. Franciszka.

Kiedy już święty, po wypaleniu mu skroni, w największych leżał boleściach, przyszedł do niego uczony w piśmie Dominikanin i chciał go wybadać, jak rozumie ustęp z pism Ezechiela: Si non annuntiaveris impio ut avertatur a via sua impia, et vivat: ipse impius in iniquitate sua morietur, sanguinem autem ejus de manu tua requirem.

Św. Franciszek, pokorny z usposobienia, jak mógł wymawiał się przed natręctwem mnicha, mówiąc, że zanadto jest wielkim prostaczkiem, aby mógł przeniknąć ducha proroka. A gdy mu Dominikanin spokoju nie dawał, poważnie odpowiedział, że sługa boży powinien tak żyć, aby przykładem i łagodnem słowem umiał niewiernych nawracać. A gdy swem postępowaniem szerzyć będzie zgorszenie i umrze jako grzeszny człowiek, to wtedy zda ciężki przed Bogiem rachunek.

Nauki brata Franciszka wywierały ogromny wpływ na umysły, wspierały w wysokim stopniu pracę gmin włoskich w wyswobodzeniu się z pod jarzma średniowiecznych stosunków. Podobnie jak w Sienie tak i w innych miastach Toskanii potworzyły się oligarchie, złożone z kilku lub kilkunastu rodzin, które dawną władzę cesarskich hrabiów starały się ująć we własne ręce, a lud powoli przechodził z jednej tyranii do drugiej. Twarde ograniczenia cechowe, trudność przenoszenia się z miejsca na miejsce i schronienia się przed lokalnym despotyzmem, wszystko to czy-

niło stosunki społeczne dla klas niższych i średnich bardzo ciężkimi. Organizacya tercyarzy św. Franciszka, świeckiego bractwa, do którego krocie ludności się zapisywało, przyczyniła się w wysokim stopniu do złagodzenia, a z czasem i do zachwiania tej kastowej tyranii, przeciwstawiała bowiem dawnej budowie hierarchicznej i nowszej już organizacyi lokalnych oligarchów zwarte szeregi ludności, które ożywione wspólną ideą miłości bliźniego, zbliżone do siebie duchowym stosunkiem, olbrzymią tworzyły potęgę.

Obok lennej arystokratycznej organizacyi, stanęła po raz pierwszy w nowszych dziejach organizacya demokratyczna, ludowa, nadzwyczajnie prosta, a przeto rozszerzająca się w niewidziany dotąd sposób i wstrząsająca podwalinami feudalnego świata. Któryś z biskupów oddanych cesarstwu pisał do Fryderyka II: „Bracia minoryci powstali przeciwko nam, publicznie potępili nasze życie i nasze zasady, złamali nasze prawa i zniszczyli nas. A teraz, aby zdezorganizować cesarstwo i zachwiać naszem dlań poświęceniem, pozawiązywali nowe stowarzyszenia, do których należą mężczyźni i kobiety. Wszyscy tam biegną i zaledwie można kogo znaleźć, ktoby nie wpisał się do ich listy".

Organizacya Tercyarzy rozszerzała ojczyznę ubogich; człowiek wyrzucony niesprawiedliwością z rodzinnej gminy, nie napotykał już na zupełną obojętność, a nawet niechęć w innych miastach włoskich, lecz owszem znajdował wszędzie braci, którzy go przyjmowali z miłością i podawali mu pomocną rękę. Duch narodowej, włoskiej jedności zaczął powoli w tych masach kiełkować; mieszczanie, rzemieślnicy korzystali z tej nowej siły, aby się wzajemnie na sobie opierać, wskutek czego powstała cicha, niewidoma prawie walka przeciw średniowiecznemu despotyzmowi, która jednocześnie wyzwalała jednostkę i wyrabiała stan średni, mieszczaństwo. Mieszczaństwo staje się też najważniejszym czynnikiem społecznego ruchu we Włoszech, ono to głównie wspiera ruch artystyczny, buduje kościoły, zamawia obrazy do ołtarzów, wznosi wspaniałe gmachy: ratusze, szpitale, domy cechowe i nową zupełnie formę nadaje włoskiemu życiu.

Główną zasadą organizacyi, jaką brat Franciszek chciał swym mnichom nadać, było wyzucie się z wszelkiej własności, kult madonny Paupertà. Wielkie jednak stowarzyszenie, nieposiadające jakiegokolwiek mienia, okazało się niebawem utopią, a ogromny

rozwój zakonu wymagał budowy klasztorów i świątyń, któreby zadowolniły smak ludności, przyzwyczajonej widzieć religię otoczoną zbytkiem i blaskiem. Drugi już z rzędu generał zakonu Franciszkanów, Eliasz z Assisi, zaczął budować na wielką skalę pomyślane gmachy, żył jak benedyktyńscy opaci, a bracia, pamiętający jeszcze świeże nauki swego Apostoła, wyrzucali mu, że trzyma kucharza, ma pięknie ubraną służbę i jeździ konno, zamiast jak mistrz, chodzić piechotą do kościoła. Sztuka jednak, architektura, malarstwo, rzeźbiarstwo nie mogą się skarżyć z tego powodu, że zakony żebrzące faktycznie własność uznały i pogodziły się z wymaganiami cywilizowanych społeczeństw. Wskutek bowiem niesłychanego rozwoju Franciszkanów i wogóle braci żebrzących, nie było prawie miasteczka, któreby nie stawiało kościołów, przynajmniej dla dwóch głównych zakonów. Dzisiaj jeszcze, pomimo, że mnóstwo z tych gmachów upadło, lub zmienionych zostało na szpitale, koszary, magazyny i przeznaczonych na rozmaite inne świeckie cele, nie można wyjść z podziwienia, że co krok spotyka się we Włoszech S. Francesco i S. Domenico i że ludność była w stanie wznieść i utrzymać taką liczbę klasztorów.

Mnisi żebrzący byli zresztą pierwszymi zakonnikami, którzy z zasady zaczęli się budować po miastach, wchodzić pomiędzy ludność i z nią się stykać w codziennem życiu, dotychczasowe bowiem zakony szukały odosobnienia, zakładały swe siedziby na wzgórzach, w pobliżu lasów, w miejscach odpowiednich do kontemplacyjnego życia i do materyalnej obrony. Sam już fakt powyższy wpływał bardzo korzystnie na rozwój żebrzących zakonów, zaczęły one bowiem dzielić wspólne losy z ludnością, przechodzić wraz z nią czasy szczęścia, jak również głód i pomory, wojny i oblężenia i łączyły się z nią coraz bardziej. Franciszkanie po raz pierwszy przemawiali w swych kazaniach do ludu jego językiem, włoskim, w narzeczu ludowem układali pieśni i szybko się ze społeczeństwem zrastali.

Do tej asymilacyi przyczyniał się także niemało demokratyczny ustrój nowych zakonów, znikały nazwy: opat, przeor, zabytki czasów benedyktyńskich, a na ich miejsce weszła skromna religijna republika ze swym niejako parlamentem w Assisi.

Franciszkanizm dawał jednak nietylko architekturze wielkie pole do działania, ale stał się potężną dźwignią malarstwa. Obrazowy

sposób, w jaki mnisi przedstawiali fakta z pisma świętego, pobudzał imaginacyę w kierunku sztuk plastycznych. Obrazowość jest wybitną cechą poezyi św. Franciszka i jego następców. O samym świętym piszą, że gdy miał kazanie, śmiał się często lub płakał, udawał osobę, którą chciał tłumom przedstawić, uderzał rękami lub tupał nogami, podskakiwał na ambonie, beczał jak baranek, mówiąc o Bethleem. Kaznodzieje franciszkańscy starali się przedewszystkiem zastosować do pojęć ludu, a cel ten przebija się jasno i w poezyi i w dążeniach następców brata z Assisi.

Jedną z zagadek powodzenia św. Franciszka była głoszona zawsze piękna zasada, że Bóg pragnie miłosierdzia ale nie ofiary. On też dopiero potrafił rozbudzić ludową imaginacyę, do niej bowiem przemawiał, dla niej tylko pisał. W miejsce jakiejś ubóstwianej księżniczki, którą trubadurzy opiewali, stawia on piękną postać Maryi, a uczniowie jego biorą nawet przykład z prowensalskiej galanteryi, która w pogodne wieczory kazała śpiewać rycerzom na cześć uwielbianych kobiet i dają początek poetycznemu zwyczajowi dzwonienia na Anioł Pański, który się do dziś dnia utrzymuje w całym chrześciańskim świecie. Brat Bonawentura wydał na konwencie franciszkańskim w Assisi w r. 1269 rozporządzenie, aby we wszystkich kościołach Franciszkańskich wydzwaniano pozdrowienie Matki Chrystusa.

Ave Maria! to ów hołd miłości, który Franciszkanie składają Maryi, ideałowi cnót niewieścich, najpiękniejszemu kwiatowi poetycznego ducha owych czasów.

Ave Maria staje się talizmanem chrześcijańskiego świata, zaklęciem, przynoszącem wieczny spokój i szczęście.

Jakiś rycerz, po życiu pełnem przygód, a może i zbrodni, wstępuje do klasztoru, aby się oddać pokucie. Ale głowa jego twarda i znękana, a starca, prócz słów Ave Maria, żadnej już nawet nie można nauczyć modlitwy. Powtarza on też wiecznie pozdrowienie Maryi i z niem na ustach — umiera. Ale na grobie jego wyrasta cudowny kwiat, który ma na każdem liściu złotem wypisane słowa Ave Maria. A gdy mnisi chcą się przekonać, gdzie ów kwiat zapuścił swoje korzenie i grób rycerza otwierają, z pobożnem zdziwieniem widzą, że korzeń rośliny owinął serce zmarłego.

Tak pisze Fra Bonvesin da Riva z Medyolanu.

W usposobieniu św. Franciszka było wiele rysów przejętych z francuskiego rycerstwa, a nawet o swych pierwszych towarzyszach wyrażał on się, że są paladynami „stołu okrągłego". Jednym z nich był dawniejszy „błędny" rycerz, frate Angelo Tancredi, a sam Poverello stał się, jak go charakterystycznie nazywa któryś z włoskich pisarzy: il Cavaliere errante dell' amor divino. Przez jakiś czas nosił on się z myślą wysłania brata Pacifico, który miał wiele poetyckiego talentu, na wędrówkę, aby frate, idąc w świat, śpiewał chwałę Pana „jak trubadur Wszechmocnego", a zamiast zapłaty za swą pieśń, żądał pokuty.

Brak wszelkiej troski o jutro, pogarda dla materyalnego świata, pociąg do życia pełnego przygód, nadzwyczaj szlachetne zachowanie się w każdem trudnem zdarzeniu, a zresztą tradycye rodzinne, łączyły brata Franciszka z ideałami rycerstwa.

Gdy raz szedł do Rzymu, napadli go rozbójnicy. Z dobrotliwym uśmiechem i właściwym sobie humorem odpowiedział im: io sono il trovatore del gran Re, i zaśpiewał im jakąś prowensalską piosenkę.

Nim zaślubił „ubóstwo", powziął był myśl zaciągnienia się w szeregi Gautiera de Brienne, który przygotowywał wyprawę przeciw Fryderykowi II.

Do popularności Franciszkanów w Sienie niezmiernie przyczyniła się walka przeciw lichwie, którą oni zaraz z początku po swem osiedleniu się tam rozpoczęli. Mnisi postępowali w tej mierze w myśl nakazów swego założyciela, który zawsze chciwość potępiał a dobroczynność wywyższał. „Fioretty" opowiadają, jak pewien mąż i żona, kupcy, którzy w czasie głodu fałszowali miarę sprzedawanego zboża, strasznie za to musieli pokutować, jak ich djabły smarzyły w tej samej ćwierci, którą ubogich ludzi oszukiwali.

Lichwiarze, których franciszkańskie kazania skruszyły, zwracali nadużyciem zyskane pieniądze klasztorowi. A takich nawróconych grzeszników dużo być musiało, skoro papież Grzegorz IX zezwolił w roku 1243 sieneńskim Franciszkanom, aby na własną potrzebę zatrzymywali sumy, które im znosili tamtejsi kupcy, jako niesumiennie ludziom wydarte. Jeden z Tolomeich, messer Tavena, nazwany Pastaglio, nakazał swemu synowi w testamencie, aby oddał braciom Minorytom grunt położony na Castelaccio,

jako zwrot źle nabytego dobra. Syn, messer Jacopo, wykonał też w r. 1220 ojcowską wolę.

Zakon Franciszkanów taką pozyskał sobie sympatyę, że ludzie zamożni spodziewali się łatwiej dostać do nieba, jeżeli w ich klasztorze będą pochowani. Wkrótce kościół nad Porta Ovile stał się miejscem spoczynku prawie wszystkich większych sieneńskich rodów, a jeżeli który z podestów umarł w czasie swego krótkiego urzędowania, to także u Minorytów znajdywał miejsce wiecznego spoczynku. Franciszkanie jednak byli konsekwentni i dbali o to, aby ich „nieboszczyki" w dobrem się znajdowali towarzystwie. Lichwiarzy nie przyjmowali do swoich grobowców. Papież Aleksander IV, nadając im w r. 1255 przywilej grzebania zmarłych w klasztorze, wyraźnie, na własną ich prośbę, zrobił w swej buli zastrzeżenie: „z wyjątkiem ludzi, którzy się lichwą trudnili".

Rodziny Tolomeich, Salimbenich, Salvanich miały u Franciszkanów swe grobowce, a wskutek tego wspierały ich kościół, który w ciągu czasów napełniał się dziełami sztuki. Niestety, prawie wszystkie te świetności spaliły się w pożarze z r. 1655, pomiędzy innemi obrazy Sodomy, Perugina, Pintoricchia, Rafaela, Franciszka Vanni, Casolaniego, rzeźby Tadeusza di Bartolo, Cecca i Mateusza di Giovanni, Vecchietty, Pawła di Luca i wielu innych miejscowych artystów. Zniszczały nadto freski kaplicy Piccolominich, Martinozzich i rodziny Docci.

Dzisiejszy przebudowany kościół zawiera nieznaczne już tylko resztki tych zabytków.

Franciszkanie sieneńscy mieli przywilej na Trybunał inkwizycyi, rozciągający się na miasto i sieneńskie terytoryum, a temu zapewne przypisać należy, że inkwizycya nie pozostawiła w Sienie tak smutnych, jak gdzieindziej śladów. Franciszkanie łagodzili „ziemską mądrość" Dominikanów.

II.

Owe zaciszne na zewnątrz mury franciszkańskiej siedziby były jednak świadkami zaciętych walk o przekonania, o zasady, których echo odbijało się i o świecką ludność. Sieneński klasztor ważne w tej mierze zajmował miejsce.

Zaraz po śmierci założyciela zarysowały się dwa odłamy w olbrzymiej już franciszkańskiej rodzinie. Generał zakonu Eliasz stanął na czele tych, którzy ubóstwo uważali za poetyczną mrzonkę świętego jak brat Franciszek człowieka, nie dającą żadnej podstawy do rozwoju zakonu, drudzy, odnawiając tradycye, jakie się utrzymały po Joachimie de Flore, poprzedniku św. Franciszka, coraz dalej szli w mistycyzmie, zbaczając nieraz z owej prostej drogi zdrowego ludzkiego rozsądku, której św. Franciszek nigdy nie opuszczał.

Gdy kronikarz Salimbene chciał wstąpić do zakonu, przyszedł do Eliasza, bawiącego wówczas w Parmie.

.Eliasz siedział rozparty w gościnnej izbie konwentu na dywanie, przy płonącym ogniu na kominie i miał na głowie ormiańską czapkę. Gdy podesta parmezański z kilkoma celniejszymi obywatelami miasta wszedł do pokoju, potężny teraz Franciszkanin nawet nie powstał z siedzenia, taki był dumny. To zdziwiło stojącego obok młodzieńca, który się spodziewał zastać w klasztorze skromnego zakonnika. Po latach czterdziestu, pisząc swą kronikę, nazywa on zachowanie się Eliasza gburowatem rusticitas maxima.

Eliasz dążył wtedy do despotycznej w zakonie centralizacyi i wszelkich używał sposobów, aby zgromadzić wielkie fundusze na budowę wspaniałej w Asyżu świątyni. Z tego powodu starał się o względy cesarza Fryderyka II, aby w nim mieć poparcie.

Była to ważna chwila w rozwoju Minorytów. Grzegorz IX wyklął Fryderyka II i używał wszelkich sprężyn, aby przeszkadzać połączeniu się Włoch pod jego berłem. Zakony żebrzące miały być w tej mierze ważną papiestwu pomocą. Rzymska kurya, widząc więc coraz to przyjaźniejsze stosunki generała Franciszkanów z cesarzem, usunęła Eliasza (1239) z zajmowanego stanowiska, co tem było łatwiejszem, że jego buta wywoływała powszechne zgorszenie, a lud włoski, spotykając Franciszkanów, zaraz zaczynał śpiewać satyryczną przeciw Eliaszowi piosnkę:

Hor attorna fratt Helya,
Ke pres' ha la mala via.

„Dobrzy bracia — powiada Salimbene — smucili się i gniewali tą piosnką, która ich w rozpacz wprowadzała“, tembardziej,

że sami nienawidzili Eliasza i nie zasłużyli sobie na obelgi, które z jego powodu na nich spływały.

Eliasz, „syn Beliela“, jak go Salimbene nazywa, chciał mieć w swem ręku posłuszne wojsko, a nie mistyków zakonnych, w duchu św. Franciszka. Z tego też powodu niestosunkowo powiększał w klasztorach liczbę świeckich braciszków, którym więcej chodziło o wygodne życie, aniżeli o teologiczne spory. W Toskanii było wówczas w klasztorach franciszkańskich o czterech więcej braci świeckich, aniżeli duchownych; w sieneńskim konwencie zastał ich Salimbene dwudziestu pięciu, w Pizie aż trzydziestu.

Po usunięciu Eliasza stosunki się oczywiście zmieniły, a w klasztorach franciszkańskich zaczął się szerzyć mistyczny kierunek, którego prorokiem był Joachim de Flore,

Il calavrese abate Giovacchino
Di spirito profetico dotato,

jak go Dante nazywa. Urodził się on około r. 1132, nie zerwał wprawdzie nigdy z kościołem, a przez jakiś czas był nawet opatem Cystersów w Corazzo, ale może najwięcej przyczynił się do panującego, przed ukazaniem się św. Franciszka, zwątpienia w naprawę rzymskich stosunków i do rozszerzenia się strasznego pesymizmu. Uwolniony od obowiązków opata, szedł od klasztoru do klasztoru, namawiał Benedyktynów do reformy, gdyż ich reguła poszła w poniewierkę.

Słowa wędrownego mnicha trafiały do przekonania, ludzie zrażeni do świata, gromadzili się około niego, bo duch spokoju i jakiejś niebiańskiej pociechy wiał od tego apostoła. Nauka Joachima pełną była ciemnego mistycyzmu, zapowiadał on straszne religijne przesilenia, które miały nastąpić w połowie XIII wieku, mówił, że w r. 1260 Antychryst powali chrześcijańską ludność, że cały porządek kościelny wraz ze stolicą apostolską runie pod temi ciosami i że największe wszystkich ogarnie zwątpienie, a dopiero po tych próbach i klęskach zabrzmi trąba archanioła i misterya zawarte w piśmie świętem będą objawione.

Z Apokalipsy czerpał Joachim uspokojenie i pociechę na przyszłość, uczył, że trzeci, najpiękniejszy okres chrześcijańskiego rozwoju ludzkości niebawem nadejdzie. Po epoce Ojca i Syna ma nastąpić, począwszy od roku 1260 okres Ducha świętego.

Ostatnie dziesiątki lat przed ową chwilą miały być przygotowaniem do wielkiej walki: z jednej strony powstawały zakony, z drugiej gromadził Antychryst swe piekielne siły.

Joachim działał nietylko mową, ale pisał dużo w języku proroczym, pełnym zaciemnionych obrazów, a pisma jego rozchodziły się po całych Włoszech, szerzyły trwogę, podkopywały wiarę w trwałość stolicy apostolskiej i społecznego porządku.

Przy schyłku życia cofnął on się w najwyższe góry Kalabryi i założył tam nowy zakon de Fiore, który poświęcił św. Janowi. Papież Celestyn III potwierdził nawet w r. 1196 statuty tej kongregacyi, ale cała myśl upadła w zawiązku, bo Joachim umarł 30 marca 1202.

Św. Franciszek uspokoił chwilowo społeczeństwo włoskie swą ewangelicką miłością, wyrwał umysły z rozpaczliwego pesymizmu, ale po jego śmierci znów zaczęły w duszach nurtować niepokoje, zwłaszcza, że krytyczny rok 1260 się zbliżał a mistycy powszechnie uważali Fryderyka II za owego wysłańca złych duchów, który ma zniszczyć papiestwo.

Najzagorzalszym krzewicielem idei Joachima stał się Franciszkanin Girard da Borgo San Domino, wychowany w Sycylii, później profesor w Paryżu, który się wsławił swą książką Introductiones, mającą być wstępem, objaśnieniem do Evangelium aeternum Joachima. Papież Alexander IV zakazał rozpowszechnianie tej książki, w której właściwie nauki Joachima w system ujęte zostały, pozbawił autora paryskiej profesury i skazał na dożywotne więzienie.

Reakcya przeciw zgorszeniu, jakie dawał generał zakonu Eliasz, w połączeniu ze skłonnością Franciszkanów do mistycyzmu stwarzała pomiędzy nimi mnóstwo adeptów Joachima, a najznakomitsze umysły do tego obozu się garnęły.

Salimbene, który ośm lat swej zakonnej młodości przepędził w Toskanii, a mianowicie w Luce, w Pizie i w Sienie, został w r. 1241 przeznaczonym do miasta Maryi. Tam kończył swe teologiczne studya i tam otrzymał pierwsze wyższe święcenie, został subdyakonem.

Siena była wówczas jedną z głównych fortec mistycyzmu.

Salimbene poznał tam Fra Bernarda da Quintavalle, pierwszego z braci Minorytów, który z rąk samego św. Franciszka otrzymał

habit zakonny, tudzież Fra Hugona, jednego z najzagorzalszych przedstawicieli nauki Joachima.

Fra Hugo z Barcola, Provensalczyk, wielki wpływ wywierał na zakonników. Był to znakomity kaznodzieja, wielce wymowny, „a głos jego brzmiał jak głos trąby niebieskiej, albo jak huk strasznego grzmotu, lub rozbijających się fali morskich". Rozkoszą było słuchać, gdy mówił o uciechach raju, a groza przejmowała, gdy kreślił męki piekielne. Hugo był średniego wzrostu, miał twarz ogorzałą, a oko ogniem duszy płonęło. Widząc go, można było myśleć, że to drugi Paweł albo Eliasz, a kto go słyszał mówiącego, drżał jak sitowie na moczarze.

Fra Hugo przybył właśnie z Rzymu do Sieny i nauczał braci, że światem mają pogardzać. Słuchali go nietylko Minoryci ale i Dominikanie, a wszyscy byli przejęci jego wymową, wszyscy dziwili się jego wiedzy.

W pizańskim klasztorze żył starzec świątobliwy, opat kongregacyi de Fiore, który tam ukrywał wszystkie pisma Joachima, z obawy, aby nie wpadły w ręce stronników Fryderyka II.

Minoryci czytali te pisma, a wpływ ich był tak wielki, że nawet profesor teologii, Rudolf z Saksonii, znakomity mnich franciszkański, porzucił swą katedrę i został adeptem joachimskiego mistycyzmu, maximus Joachita.

Gdy Fryderyk II umarł, powstało chwilowo w obozie Joachitów zamięszanie, gdyż święcie wierzyli, że cesarz nie umrze, dopóki nie spełni swego zadania jako Antychryst i nie zniszczy stolicy Apostolskiej.

„Przeraziłem się — pisze Salimbene — na wiadomość o śmierci Fryderyka, słuchałem a wierzyć nie chciałem. Byłem bowiem Joachitą i sądziłem, że Fryderyk jeszcze większe, aniżeli dotąd sprowadzi nieszczęścia".

Ale Joachici wkrótce sobie poradzili, a nie chcąc stracić wpływu, innego wynaleźli Antychrysta.

W r. 1258 spotkał Salimbene owego wielkiego Joachitę, Girarda z Borgo San Domino, a stawszy się trochę niedowierzającym po śmierci Fryderyka, spytał franciszkańskiego profesora, kiedy się wreszcie obiecywany Antychryst urodzi.

— Już się narodził — odrzekł Girard — już nawet rządzi i niebawem przeprowadzi swe straszne zamiary.

— Znasz go?

— Nie, ale wiem o nim z Pisma świętego.

Mnich przyniósł biblię i tłómaczył na podstawie ośmnastego rozdziału proroka Izajasza, że Antychrystem jest bez najmniejszej wątpliwości król Alfons z Kastylii.

W ten sposób Joachici zamiast Fryderyka II znaleźli innego Antychrysta.

Ruch mistyczny nawet się jeszcze silniej objawił, gdy „biczownicy", owi Disciplinati di Jesu Christo zstąpili z gór umbryjskich. Wezbranie mistycznego fanatyzmu nie było nowem we Włoszech. Przed dwudziestu pięciu laty w r. 1233, tak zwanym roku „Alleluja", w kilka lat po śmierci św. Franciszka, już szał religijny ogarnął środkowe i północne Włochy.

Wrażenia ówczesne barwnie opisuje Salimbene.

Ruch ten wywołał mnich dominikański Jan z Vicenzy, ale właściwie był on wynikiem spaczonych franciszkańskich zasad. Franciszkanie i Dominikanie przebiegali kraj, wzywając do pokuty. Około ich ambon zbierały się bractwa kościelne z chorągwiami i lud niosący zielone gałęzie, lub jarzące świece. Śpiewano pieśni nabożne, chóry dzieci powtarzały psalmy. Całe osady: mężczyźni, kobiety, młodzież i starcy, przyłączali się do procesyi. Zapominano sobie nawzajem urazy, na chwałę Bożą, nieprzyjaciele całowali się, jak gdyby pijani boską miłością.

Dwunastoletni Salimbene przypatrywał się z podwórza pałacu biskupiego w Parmie temu, co się działo. Na ulicy miewał kazania brat Ghirard, Minoryta z Modeny, jeszcze osobisty przyjaciel św. Franciszka, człowiek sympatyczny, poważny. Czasami przerywał on naukę, zaciągał kapuzę na głowę, zamyślał się, a po chwili z większą jeszcze mówił namiętnością.

Salimbene powiada, że w zachowaniu się tych kaznodziei dużo było udawania, dużo nieszczerości, obliczonej na pozyskanie sobie tłumów. Niektórzy z nich zmyślali cuda, aby lud tem łatwiej do siebie przyciągać.

Po kazaniu ojca Ghirarda zwykle wielu mężczyzn opuszczało świeckie życie i wstępowało do Franciszkanów, albo do Dominikanów.

Ascetyczny fanatyzm dochodził do najwyższego stopnia. Bernardo Baffalo, bogaty Parmezańczyk, z rycerskiego rodu, kazał się przywiązać do końskiego ogona i tak prowadzić po ulicach, podczas gdy stajenny smagał go po obnażonym grzbiecie wo-

łając „bijcie tego zbója!“ Przed kościołem św. Piotra stało kilku mieszczan, a widząc tę dziwaczną scenę, zaczęło się śmiać i także wołać: „bijcie tego zbója“; „macie słuszność — odpowiedział im Bernardo — jak złoczyńca postępowałem wobec Boga i wobec duszy mojej“.

Dwóch braci bogatych bankierów wstąpiło do Franciszkanów, pozwracało lichwę i przyodziało mnóstwo ubogich. Pod chorągwie żebrzących mnichów zaciągali się starzy grzesznicy, aby żyć dalej w pokucie, ludzie w pełni sił, niezadowoleni ze świata, albo i młodzież porwana powszechnym szałem.

Po śmierci Fryderyka, w r. 1258 owa gorączka jeszcze silniej wstrząsała społeczeństwem włoskiem. Znów Ranieri Fasani, pustelnik z Perugii, porywał pobożnych za sobą, a tyle ludzi się do niego garnęło, tak chorobliwe powstawały objawy tego religijnego szału, że kościół i gminy zaczęły bardzo energicznie występować przeciw Dyscyplinatom. Florencya, Siena wzbraniały wstępu w swe mury sfanatyzowanym procesyom.

„Jak orzeł szukający żeru — mówi Salimbene — tak się owe tłumy spuściły z wyżyn Asyżu, a od miasta do miasta szła prawie cała ludność męska, różnego wieku i różnego stanu, księża i mnisi, a modląc się i wyjąc, biczowali się po plecach“.

„Było to nowe Alleluja, ale obrzydliwe. I teraz miano na ustach słowa: pojednanie, zwrot dóbr niesłusznie nabytych, powrót wygnańców, ale był to wprawdzie rozżarzony, świecący, ale w błąd wprowadzający meteor“.

Wskutek oporu rozsądnego społeczeństwa, cały ten ruch wszedł na spokojniejsze tory i wytwarzał świeckie bractwa, zwane „Laudesi“, niby konfraternie chwały Bożej, które schodziły się, aby śpiewać pieśni religijne i urządzać dramatyczne misterya.

Bractwa te dały początek nowemu rodzajowi poezyj ludowych religijnych, Laudi spirituali, które przez długie czasy, aż po wiek XVI stały się ulubioną formą modłów do Chrystusa i Matki Boskiej. Później jeszcze Lucrezia Tornabuoni i Lorenzo Magnifico „Laudes“ komponowali.

Wogóle ruch ten wpłynął bardzo potężnie na rozwój literatury włoskiej i wydał jednego z najoryginalniejszych przedstawicieli mistycyzmu i ludowej poezyi XIII wieku, Jacopona da Todi.

Biografowie św. Franciszka opowiadają, że Poverello przez czterdzieści bezsennych nocy przygotowywał się do ułożenia swego



Fot Alinari.

Jacopo da Todi, według portretu w katedrze w Prato.

Cantico del Sole. Pomimo, że hymn ten napisany w języku niewyrobionym, a co do treści przypomina psalm 148 Dawida, przecież zajmuje on nadzwyczaj ważne w literaturze włoskiej stanowisko, gdyż jest pierwszym religijnym hymnem, pisanym w języku ludowym a nie po łacinie.

Za przykładem mistrza poszli inni Franciszkanie, a chcąc serca ludu pozyskać, już tylko jego mowy używali. Ci Franciszkanie poeci lub tylko roznosiciele pobożnej pieśni, zwali się chętnie Giullari di Dio, joculatores Domini, a idąc od kościoła do kościoła, od miasta do miasta, wszczepiali idee miłości i zgody.

Najznakomitszym z nich był Jacopone da Todi, którego serce kipiało od religijnego żaru, niepospolity talent poetyczny, o prawie już chorobliwej imaginacyi, posuwający swe lekceważenie wszelkiego zwyczaju i swe dziwactwo tak daleko, że sam się charakteryzował jako pazzo di Dio, jako błazen boży.

Pod wpływem Jacopona wyrobił się pewien rodzaj franciszkańskiego sekciarstwa. Zwolennicy bezwzględnego ubóstwa i zachowania tradycyi św. Franciszka, mienili się w pokorze ducha „fratricelli“ i zyskiwali mnóstwo adeptów, osobliwie w miastach toskańskich.

Siena stała się jednem z głównych ognisk Fratricellich, których tam zwano także Birochi albo Bighini.

Już wtedy zdawało się, że zakon franciszkański rozpadnie się na dwa wielkie, wrogie sobie odłamy. Papieże zaczęli jednak bardzo energicznie przeciw temu sekciarstwu występować, a Jan XXII rzucił klątwę na mistyków Jacopona.

W drugi dzień Zielonych świąt, roku 1314, po mszy solennej w katedrze, ogłosił biskup sieneński ten interdykt, a trzydziestu siedmiu mnichów, pomiędzy nimi Giacomo da S. Geminiano, jeden z ich głównych przewódzców musiał zakon opuścić.

We dwa wieki później Rzym uznał Jacopona „błogosławionym“, a w Todi wystawiono mu pomnik z pięknym charakterystycznym napisem: Ossa Beati Jacoponi de Benedictis Tudertini Fratris Ordinis Minorum, qui stultus propter Christum, nova mundum arte delusit et coelum rapuit.

ROZDZIAŁ PIĄTY.

PIZA. LUKKA. — OGNISKA SZTUKI.

I.

Początków toskańskiej sztuki trzeba szukać w Pizie. Nadmorska Rzeczpospolita wraz z sąsiednią Lukką stały się pierwszem większem ogniskiem artystycznego ruchu w środkowych Włoszech. Sieneńskie zaś życie artystyczne tak ściśle jest połączone z pizańską sztuką, że o niem mówić nie można, nie zdawszy sobie sprawy z rozwoju sztuki w Pizie i w Luce.

Magister Buoncompagno, jeden z najcharakterystyczniejszych włoskich pisarzy XIII wieku, powiada, że wolność główną swą siedzibę we Włoszech wybrała, Libertas in Italia sedem principalem elegit, i rzeczywiście jakiekolwiek mogły być błędy tych miast włoskich dążących do samoistności, przyznać im trzeba, że tkwiło w nich głębokie uczucie patryotyzmu i szlachetna chęć wyswobodzenia się z wszelkich średniowiecznych więzów. — Ten patryotyzm, to uczucie wolności połączone z szybko zwiększającą się u kupieckich społeczeństw zamożnością, prowadziło owe małe na pozór Rzeczypospolite do rozkwitu, do kultury, która jeszcze dzisiaj pod wielu względami jest podstawą naszej cywilizacyi.

Potęga Rzeczypospolitej pizańskiej i jej niezmierny rozwój materyalny tłumaczą nam powstanie owych trzech wiekopomnych gmachów, które dotąd sterczą nad cichem, opustoszałem miastem. Zamożna Piza chciała podziękować Stwórcy za powodzenie, jakiem ją obdarzał i powzięła myśl zbudowania wspaniałej świątyni. Stało się to roku 1063, a bezpośrednim tego postanowienia powodem było zwycięstwo odniesione nad sycylijskimi Sarace-

nami w porcie palermitańskim. Poświadcza to dzisiaj jeszcze istniejący napis na fasadzie katedry, w łacińskich wierszach ułożony. Niespełna o wiek później (1152), gdy zaledwie mury katedry zostały ukończone, rozpoczęli Pizanie budować Baptisterium z zamiarem, aby przewyższyło przepychem i pięknością wszystkie podobne we Włoszech istniejące gmachy, a następnie postawili ową krzywą wieżę, która od wieków ściąga tam widzów z całego świata. Wreszcie pod koniec XII wieku założyło miasto słynne Campo-santo, które zamknęło szereg tej olbrzymiej grupy wspaniałych budowli.

W przeciągu więc niespełna półtora wieku stanęły te gmachy i rzecz prosta, że obudziły w owym czasie bardzo żywy ruch artystyczny w Toskanii i skierowały niejeden talent do szukania nowych dróg, do wszczepiania w sztukę nowych ideałów. — Z natury rzeczy architektura i rzeźbiarstwo najpierwej skorzystały z tego ruchu, malarstwo mogło próbować swych sił dopiero wtedy, kiedy już mury były gotowe i kiedy rola budowniczego i rzeźbiarza mniej więcej była ukończona.

Jakiż był jednak stan sztuki we Włoszech w chwili, kiedy Piza przystępowała do wykonania swych wielkich dzieł architektonicznych; jakie istniały pod tym względem tradycye, gdzie były ogniska, w których się budownicza lub rzeźbiarska przechowywała technika? — Do niedawnych czasów rzecz tak przedstawiano, jakoby, już nie powiem w XI, ale nawet i w XII wieku najzupełniejsze pod względem sztuki we Włoszech panowało barbarzyństwo, i jakoby dopiero „Odrodzenie“ stało się początkiem wszelkiego artystycznego działania. Powtarzano za Vasarim, że greccy rzeźbiarze i malarze byli jedynymi przedstawicielami sztuki we Włoszech, i że każdy kto chciał kościół upiększyć, albo w ołtarzu obraz Madonny zawiesić, powoływał jednego z tych Greków, którzy za chlebem z Konstantynopola lub z greckich kolonij w południowych Włoszech przychodzili i w środkowych lub północnych Włoszech osiadali.

Że w owym czasie greckich artystów we Włoszech było sporo, zaprzeczyć się nie da, ale w każdym razie włoscy już architekci i rzeźbiarze wpływem swym przeważali i wcale samoistnemi szli drogami.

W nowszych czasach istnieje dążenie, aby skutki owych przepowiedni końca świata, które niepokoiły ludzkość, około roku

tysiącznego naszej ery, o ile możności do najskromniejszych doprowadzić rozmiarów. Jak dawniej w tej mierze przesadzano i pisano, że ówczesny przełom dziejowy i strach przed rokiem, w którym cała budowa świata runąć miała, stał się powodem rozluźnienia się wszelkich węzłów społecznych, tak obecnie wpływ tej bojaźni zanadto się znów zmniejszył w oczach historyków.

Że wielka panika około roku 1000 ogarnęła narody, to nie ulega wątpliwości, że ten postrach bardzo szkodliwe na ludzkość wywarł skutki, to się zaprzeczyć nie da. Z drugiej jednak strony, gdy krytyczna chwila minęła i ziemia się nie zatrzęsła w swych posadach, powstała olbrzymia reakcya i ochota do życia; społeczeństwa odetchnęły jak człowiek, który się podniósł, ciężką przebywszy chorobę.

Na rozwój sztuki miał ten przełom dziejowy wpływ niesłychanie doniosły. Mnóstwo ludzi, wierząc w zbliżający się koniec świata, zapisywało swe majątki na kościoły, aby temi darami odkupić winy swego życia, a zakonne fundacye mnożyły się w nieskończoność. Z początkiem drugiego tysiąclecia zaczęła się budowa i upiększanie kościołów, spożytkowanie owych zapisanych skarbów. Ale i w życiu umysłowem, ekonomicznem, politycznem społeczeństw zaszły wielkie zmiany, apatya ludów, z której korzystał średniowieczny despotyzm, znikała, a dążenie do reform społecznych stało się powszechnem. Nauką zaczęto się zajmować, fundowano szkoły, uczono znów filozofii, a okruchy starożytnej kultury powoli rozwidniały średniowieczne ciemności.

W pierwszych trzech wiekach nowego tysiąclecia buduje się wszędzie: we Włoszech, we Francyi, w Niemczech i w Anglii, a niemasz prawie zamożniejszego miasta, któreby nie pracowało nad wzniesieniem nowej lub przeistoczeniem dawnej świątyni. Mnożą się katedry, klasztory, miasta współzawodniczą ze sobą, każdeby chciało mieć większy kościół, okazalszy, zakonnicy wyszukują co najpiękniej położone miejscowości, aby na pagórkach, z rozległym widokiem, na krańcach uroczych lasów zakładać siedziby. Wszystkie prawie te wspaniałe świątynie, które do dziś dnia są ozdobą miast europejskich, te wieże, które dotąd nadają naszym murom charakter, z owych pochodzą czasów. A dzieła te były tak śmiało pomyślane, z taką architektoniczną fantazyą, że najbliższe generacye często nie były w stanie ich

wykonać, i do dziś dnia pracuje tu i ówdzie ludzkość nad ich wykończeniem.

Z końcem XI wieku istnieją w środkowych Włoszech bardzo wyraźnie trzy kierunki w architekturze: jeden idzie od Lombardyi, od Północy, drugi nazwalibyśmy nowo-rzymskim, trzeci ściśle bizantyńskim.

Przypatrzmy się bliżej tym architektonicznym prądom.

Medyolan był od trzeciego prawie wieku po Chrystusie, od czasów, kiedy Maksyminian założył tam swą stolicę, jednem z najgłówniejszych ognisk architektonicznego ruchu we Włoszech. Oczywiście ruch ten był przerywany epokami powszechnych klęsk, najazdami barbarzyńskich ludów, ale jak tylko się ustaliło longobardzkie panowanie, znów w Lombardyi budowano, a tamtejsi architekci i rzeźbiarze zasłynęli na Północy. Karol Wielki zostawszy królem Lombardów (r. 774) używał medyolańskich architektów do wznoszenia rozlicznych po swych krajach budowli, a później w IX wieku sam Medyolan stał się bardzo ożywionem artystycznem ogniskiem. Dwaj arcybiskupi, Angilbert II i Anspert, szczególnie dużo fundowali kościołów; technika architektoniczna się więc rozwijała, i rzec można, że wówczas podłożono podwaliny pod ową potężną architekturę kościelną, która niebawem w całych Włoszech zapanowała. Architekci lombardzcy łączyli żywioły budownicze rzymskie z bizantyńskiemi, aby stworzyć architekturę, nowym odpowiadającą potrzebom. — W pierwszych dziesiątkach lat XI wieku, właśnie wówczas, kiedy tyle budowano, sklepiona bazylika lombardzka była już zupełnie wykształconym konstrukcyjnym typem. — Styl lombardzki przez trzy prawie wieki wpływ swój wywierał we Włoszech, a równocześnie rozwijał się na Północy, jako styl romański, przyjmując tam stosownie do krajowych potrzeb i właściwości rozmaite miejscowe cechy.

Piastunami stylu lombardzkiego byli tak zwani Comacini, Komaski, murarze i kamieniarze połączeni w związki i pochodzący po większej części z nad jeziora Como. Słynęli oni jeszcze za czasów longobardzkich za najlepszych architektów, za najzręczniejszych murarzy i kamieniarzy nietylko we Włoszech, ale i w północnej Europie, a królowie longobardzcy nadawali im własne statuty. Pierwszy raz o nich mowa w prawach króla Rotari (r. 636—652), gdzie już występują jako magistri comacini.

Dzielili się oni na magistrów i towarzyszy: colliganti, soci, confratelli. Nietylko jednak nad jeziorem Como, ale i w innych okolicach Lombardyi musiały istnieć te stowarzyszenia, bo n. p. jeden z rodów, który dużo ważnych dzieł architektonicznych w północnych Włoszech wykonał, Campioni albo Campionesi, pochodził z nad jeziora Lugano i przez kilka po sobie następujących generacyj prowadził budowę katedry S. Geminiano w Modenie.

Podstawą teoretycznej wiedzy Komasków była odwieczna znajomość rzymskich budowli i zasad architektonicznych Vitruwiusza, która się pomiędzy nimi dziedziczyła. Nadto skorzystali oni wiele od bizantyńskich architektów, z którymi się stykali w niedalekiej Rawennie, a zdaje się nawet, że mieli i rodowe bizantyńskie tradycye, pochodzili bowiem z osadników greckich, którzy się w dawnych wiekach aż nad jezioro Como zawieruszyli.

Prace ich spotykamy nietylko w Lombardyi, ale i w Weneckiem, w Emilii, Toskanii, Umbryi, Apulii, w okolicach Neapolu i Sycylii, a techniczna ich wiedza przeszła nawet w części na dzisiejszą kamieniarską ludność, zamieszkującą okolice włoskich jezior. — W Polsce i w Rosyi jeszcze z końcem XVIII wieku budował dużo pałaców architekt, Komask z Bergamo, Giacomo Quarenghi.

W Toskanii była Lucca główną stacyą Komasków, z której się dalej rozchodzili. W Lucce i okolicy najdłużej przechowywały się pomiędzy tamtejszą ludnością cechy szczepu longobardzkiego, a jeszcze w XI wieku zwano osiadłe tam rycerstwo Longobardami. Być więc może, że rodowe sympatye i zaufanie tamtejszej szlachty do Komasków szczególnie ich w okolice Lukki przyciągały. Nawet jeszcze w r. 1520, kiedy już Komasków po większej części toskańscy zastąpili architekci, istniało w Lucce stowarzyszenie: Università dei muratori Lombardi.

Znaczyli oni swe prace przeróżnemi emblematami, ciosali w kamieniu owe oryginalne potwory, dziwaczne lwy, smoki, orły, które się stały zewnętrznym łącznikiem ich stowarzyszeń.

Wpływ Komasków w Toskanii trwał aż po połowę XIII wieku, do czasu, kiedy sieneńscy i florentyńscy architekci nabrali dość nauki i doświadczenia i stworzyli Lombardom konkurencyę, której oni uledz musieli. — Z Sieneńczykami wchodził

także coraz bardziej styl gotycki w użycie a ustępował lombardzki. Piza i Lukka poddały się później temu wpływowi.

Styl Lombardów, styl romański, jak go na Północy nazywamy, nie był właściwie skończoną, jednolitą architekturą. Idee klasyczne w połączeniu z motywami bizantyńskiemi nie zlały się tam jeszcze w zupełnie organiczną całość. Kościoły lombardzkie odpowiadały już prawie zupełnie wymaganiom katolickiego kultu, ale nie wynikły z chrześcijańskiej cywilizacyi, nie były jej architektonicznym wyrazem. Romanizm jest budownictwem z chwilowej wynikającem potrzeby, drzewem zaszczepionem na pniu obcym. Tak samo jak pierwotna rzymska bazylika, tak samo i świątynia lombardzka nosi cechy architektury — z konieczności. Oczywiście kościół lombardzki stoi już wyżej pod względem organicznej całości, aniżeli sklejona z rzymskich żywiołów architektonicznych bazylika. Nie przeszkadzało to bynajmniej, że świątynie lombardzkie były nieraz pełne malowniczości, a może właśnie dlatego, że składały się z różnorodnych motywów, były tak malowniczemi. Bizantynizm i łacińska kultura, Wschód i Zachód, walczyły jeszcze w tych murach, a z walki tej wynikały niespodziewane, może nieharmonijne, ale piękne motywa. — Zresztą świątynie lombardzko-romańskie nosiły jeszcze bardzo często na sobie cechy brutalnych średnich wieków, były jakby fortecami o silnych wieżach i murach. W takiem Sant' Ambrogio z XI wieku w Medyolanie możnaby wytrzymać oblężenie. Absydy bazyliki di Sant' Eustorgio lub San Vincenzo in Prato, również w Medyolanie, albo San Frediano w Luce, wyglądają jak baszty obronnego zamku; małe okna w fasadzie San Pietro albo w San Michele Maggiore w Pawii przydałyby się na strzelnice, a nawet taka pyszna katedra w Parmie z XII wieku, to jeszcze obronny zamek. — Wszystkie te lombardzkie bazyliki najczęściej są wewnątrz pełne jeszcze architektonicznych i ornamentacyjnych dziwactw, ale mimo to robią bardzo sympatyczne wrażenie.

Z rozwinięciem się więc stylu lombardzkiego praca około stworzenia własnej katolickiej świątyni jeszcze nie była skończoną, „divina simmetria", jak się wyraża Leonardo da Vinci o ideale architektury, jeszcze nie została osiągniętą.

Podczas gdy w XI wieku w północnych Włoszech i Toskanii pyszne już powstają gmachy, w Rzymie, z powodu politycznej anarchii, jeszcze się wówczas prawie nic nie buduje. Hrabiowie

z Tusculum są władzcami Rzymu i sprzedają papiestwo temu, kto im więcej za nie ofiaruje. Dopiero z pojawieniem się Hildebranda Grzegorza VII stosunki się zmieniają na kórzyść papiestwa, a przewrót ten wpływa natychmiast korzystnie na tamtejsze budownictwo. Z końcem XI wieku rozpoczyna się w Rzymie przez długie czasy przygasła praca architektoniczna, i to rękami rzymskich budowniczych i rzymskich robotników, którym tu i ówdzie mogli pomagać Komaski. Dawne jednak korporacye rzemieślnicze rzymskie pomimo wszelkich burz politycznych i społecznych się utrzymały, grupowały się pod własnym sztandarem i miały własnego patrona. Na czele przedsiębiorstwa budowniczego stał magister marmorarius a pomagali mu affidati.

Marmorarii, idąc za dawnemi tradycyami i biorąc wzory z istniejących jeszcze gmachów, zaczynają budować świątynie. Kilku papieży, chcąc ustalić władzę stolicy św. Piotra i otoczyć ją blaskiem, restauruje dawne, prawie w gruzach leżące kościoły, ozdabia je fasadami, portykami, każe rzeźbić z kamienia oprawy okien, kazalnice i ołtarze. Architekci wyrabiają sobie powoli nowe wzory, odróżniające się od dawnych rzymskich pewną drobiazgowością szczegółów. Przytem, gdzie mogą, zastosowują odłamki dawnych rzeźb, dawnych kapiteli, gzemsów, albo nawet ozdabiają nowe budowle starożytnemi posągami.

Powstaje ztąd styl budowniczy, który sami ówcześni architekci nazywają Opus romanum. Kronika z Subiaco, wspominając o pracach wykonanych w tamtejszym klasztorze około r. 1065, pisze o opacie Janie: fecit ante portam monasterie arcum Romano opere.

Rzymscy marmorarii są architektami, dekoratorami i rzeźbiarzami zarazem, podobnie jak Komaski robią do kościołów ołtarze, ambony i umieją przepyszne układać mozajkowe posadzki, opus tessellatum, których się jeszcze sporo znajduje w rzymskich kościołach. Prace ich nie noszą bynajmniej cechy monumentalnej, ale odznaczają się często wielkim wdziękiem i bardzo są charakterystyczne swą, że tak powiem, klasycznością en miniature. W Castel-San-Elia utrzymało się bardzo piękne ich ciborium z XI wieku; w Santa Maria in Cosmedin w Rzymie jest ich ambona i kandelabr z XII wieku, a w katedrze w Ferentino, tudzież w kościele św. Andrzeja w Ponzano-Romano, są również

ciboria z XII wieku, dzieła marmorariów. Oczywiście wyliczam tylko kilka cenniejszych przykładów.

W pierwszej połowie XII w. papież Innocenty II, Trastewerańczyk, zupełnie odbudowuje starą bazylikę na swem rodzinnem przedmieściu. Powstaje Sta Maria di Trastevere w nowej postaci i daje marmorariom dużo zajęcia. W familii Angeli dziedziczy się rzemiosło budownicze przez cztery generacye, od r. 1115 do końca XII wieku. Technika coraz się bardziej kształci.

Nad wszystkich innych architektów zaczyna się wyszczególniać powiedziałbym dynastya Cosmatów. Piewszy z nich Laurenty Cosma (1140—1210), magister doctissimus, zarządza budową katedry w Civita-Castellana i stwarza ambonę w Area-Coeli w Rzymie. Nad fasadą kościoła Panny Maryi w Civita-Castellana pracował sam Laurenty i jego syn Jakób. — Jest to najznakomitsze dzieło Cosmatów, niesłychanie wdzięczne, w czystym prawie stylu klasycznym. — Proszę zauważyć, że ta fasada powstaje na dwa wieki przed tak zwanem Odrodzeniem. I mówi się dużo o wygaśnięciu wszelkich tradycyj klasycznych przed powstaniem wielkich florentyńskich architektów.

Cosmaci wyrobili bardzo wybitną budowniczą szkołę; w drugiej połowie XIII wieku zaczynają oni podlegać wpływom pizańskim i florentyńskim, a w początkach XIV w. znikają, prawie równocześnie z przeniesieniem się stolicy apostolskiej do Avignonu.

Szczególną zasługą tej nowo-rzymskiej szkoły, a także rodziny Cosmatów, jest przeszczepienie z Sycylii do Włoch tych przepysznych Chiostrów, które tak rozweselają, tak upiększają tamtejsze klasztory. Sycylia, gdzie po wojnach krzyżowych architektura normandzka zaszczepioną została na architekturze saraceńskiej, wydała wtedy w swych olbrzymich klasztorach prawdziwą poezyę w architekturze. Wysmukłe kolumny, galerye, mozajki, różnobarwne marmury, wszystko to się składało, aby architektonicznym dziełom sycylijskim nadać niezmiernie wiele lekkości i wdzięku. Jednym z najbardziej zajmujących typów architektonicznych tego budownictwa było Chiostro, ów ogródek klasztorny, otoczony zazwyczaj idealnie piękną kolumnadą. Za pontyfikatu Innocentego III ukończono właśnie w San-Martino, w Monreale, w r. 1182 najpiękniejsze może Chiostro, jakie kiedykolwiek zbudowane zostało, a rzymscy marmorarii szybko przyjęli tę formę

budowniczą, zmieniając ją cokolwiek odpowiednio do swego architektonicznego smaku.

W ten sposób Chiostro, w swej ozdobnej formie rozszerzyło się szybko po całych Włoszech.

Wpływ rzymskich marmorariów rozciągał się także na Umbryę, która we wszystkich gałęziach sztuki, a przedewszystkiem w architekturze, w początkach jej rozwoju, w XII w. rzymskie przejmowała idee.

W Abruzzach i w Neapolu odmienne cokolwiek od rzymskiej potworzyły się szkoły, zdradzające bizantyńskie i saraceńskie naleciałości.

Obok owych dwóch głównych, szczerze włoskich i z klasycznej przeszłości swe żywotne soki czerpiących prądów budownictwa, obok lombardzkiej i nowo-rzymskiej architektury, ze wszystkich stron nacierał na Włochy bizantynizm. Szedł on z Wenecyi, z Rawenny, z Apulii. Ba nawet w pobliżu Rzymu otworzyło się ognisko bizantyńskiej kultury, które nie mały zaczęło wpływ wywierać na początki włoskiej sztuki. Mnisi w Monte Cassino, w tym przepysznym klasztorze, opierającym się z jednej strony o Abruzzy, z drugiej patrzącym na Kampanię, założyli szkołę, która miała rozszerzać we Włoszech bizantyńską sztukę. Kształcili oni uczniów w układaniu mozaik, w odlewaniu brązu, w malowaniu miniatur i kościelnych obrazów. Zdaje się jednak, że nauka budownictwa zupełnie tam była zaniedbaną, nie doszła nas bowiem wiadomość, aby którykolwiek z uczniów Monte Cassino pozostawił po sobie jakieś większe architektoniczne dzieło.

II.

W chwili więc, kiedy Pizanie rozpoczynali budowę swojej wielkiej świątyni, mieli Komasków, najbliższych i najbardziej sobie znanych architektów, którym mogli powierzyć tak ważną pracę. Nie ulega też wątpliwości, że się do Komasków zwrócili.

„Z łaską Boską, pod auspicyami najsławniejszej naszej Królowej Niebios i Pani Pizanów, Coelorum Reginae ac Pisarum Dominae, położono fundamenta pod katedrę poświęconą Matce

Boskiej, na dniu dwudziestego piątego marca 1064. — Przytomnym solennemu aktowi był biskup Wido, konsulowie i „całe miasto“.

To poświęcenie katedry Madonnie było nadzwyczaj charakterystycznym znakiem czasu; dotąd rzadko kiedy Panna Marya bywała — z wyjątkiem Rzymu — patronką kościoła, a katedra pizańska jest jednym z pierwszych wielkich kościołów w środkowych i północnych Włoszech, zbudowanych pod wezwaniem Madonny. Siena jeszcze nie poświęciła swojej katedry Matce Boskiej, Florencya także o wiele później przerobiła swój kościół św. Reparaty na świątynię Madonny. W Luce, w Empoli, w Asyżu, w San Geminiano, w Perugii, w Orvieto, w Arezzo nadzwyczaj mało było kościołów Jej poświęconych. Zaczynała się właśnie epoka rozwoju szczególnego kultu Madonny, a nie bez znaczenia — jak później zobaczymy — jest fakt, że pierwsza wielka świątynia Madonny, w Toskanii, powstaje właśnie w Pizie, która w ciągłych była stosunkach handlowych z południową Francyą.

Naczelnym architektem budowy mianowano Buschetta, którego, od czasów Vasarego, wskutek fałszywej interpretacyi łacińskiego wiersza, położonego na jego nagrobku, uważano za Greka z Dulichio. Buschetto należał jednak do słynnej pizańskiej rodziny Roncionich, panów na Ripafrata, od której sporo najznakomitszych w rzeczypospolitej pochodziło rodów. Ojciec Buschetta, Giovanni, zajmował bardzo zaszczytne stanowisko sędziego, a brat Hildebrand, także sędzia, objął po jego śmierci stanowisko głównego „budowniczego“. — Właściwym architektem musiał być wszakże capo maestro, Rainaldo, któremu Buschetto poruczył roboty. Świadczy o tem napis nad główną bramą katedry:

Hoc opus eximium tam mirum, tam pretiosum,
Rainaldus prudens operator et ipse magister
Constituit mire solerter et ingeniose.

Rzecz się więc w ten sposób tłómaczy, że mówiąc po dzisiejszemu, ustanowiono prezesem, przewodniczącym budowy znakomitego Pizańczyka, członka poważanej rodziny, który musiał starać się o fundusze na budowę i niemi zarządzać, a do kierowania samą budową powołano człowieka fachowego, znakomitego komaska, jakim był Rainaldus. Buschetto widocznie nie był z zawodu architektem, skoro go brat sędzia mógł później zastąpić.

Zresztą główny operajo, prezes komitetu budowy, miał dość do czynienia z ściąganiem funduszów; sama Piza nie była w stanie ponosić wielkich kosztów, starano się więc o rozmaite dochody i zapisy, a że rzeczpospolita była potężną, więc okupywano jej względy darami na budowę katedry.

Sam cesarz Henryk IV dał dobry przykład, przeznaczając na fundacyę dla kościoła P. Maryi znaczne dobra. Contessa Matilda ofiarowała w r. 1103 zamki i grunta w Livorno, w Papiani i kawał ziemi w samej Pizie. — Sardyńskie króliki z Cagliari musieli się także przyczynić do uskutecznienia świątobliwego dzieła, ale co najciękawsze, to, że cesarz Bizantyński Emanuel Comnenus, chcąż żyć w zgodzie z Pizanami, dość uciążliwą dla siebie zrobił na korzyść pizańskiej budowy fundacyę (z dnia 18 marca 1161) darowując dla „Opera di S. Maria" dwa kościoły w Konstantynopolu: św. Piotra i św. Mikołaja z dochodami, tudzież jakąś część opłat od towarów, wyładowywanych w tamtejszym porcie. Celem zarządzania temi fundacyami wysłała rzeczpospolita pizańska własnego księdza z tytułem Priora do Konstantynopola.

Aby zachęcić robotników zajętych przy budowie katedry do tem sumienniejszej pracy, wydał arcybiskup pizański Dagobert w r. 1094 dekret, w którym postanowiono, że nazwiska ich będą wpisane do „Messale" na wieczną pamiątkę, a przy każdej mszy solennej będzie kapłan modlił się za dobre ich powodzenie. Arcybiskup nie zapomniał i o doczesnem dla nich wynagrodzeniu, przeznaczając dla każdego z końcem roku renumeracye w kwocie dwudziestu soldów. Nie obeszło się w tym dekrecie i bez rzucenia klątwy na każdego, ktoby chciał robotnika odmówić. Do budowy pozwozili Pizanie z całego świata mnóstwo różnorodnych kolumn z marmuru, porfiru, bez liku kapiteli z dawnych rzymskich i bizantyńskich budowli. Architekt katedralny miał nie łatwe zadanie, umieścić te wszystkie zabytki i zużyć w ten sposób, aby nietylko nie przeszkadzały jedności planu kościoła, ale nadto przyczyniały się do podniesienia tegoż piękności. Ówcześni murarii byli jednak wprawni w tego rodzaju asymilacye starożytnych marmurów. W samej Pizie już istniał przykład podobnej roboty, a mianowicie kościół S. Paolo a Ripa d'Arno, z fasadą ozdobioną czterema opartemi na małych kolumnach

galeryami. — Kolumny i inne ozdoby były prawdziwą antykwarską zbieraniną najrozmaitszych dawnych materyałów. Z powodu podobieństwa fasady tego kościoła z wpaniałą fasadą katedry, utrzymywano dawniej, że S. Paolo został na wzór duomo zbudowany. Tak jednak nie jest, kościół ten istniał takim, jakim go dzisiaj widzimy, przed zbudowaniem katedry; rozmaitość kapiteli, łuków, kolumn pomiędzy sobą nierównych, nieumiejętność ustawiania słupów, z których niejeden na wywrót został wmurowany, wszystko to świadczy, że gmach ten nie może być naśladownictwem dzieła tak doskonałego i tak wykończonego, jakiem jest katedra, ale że był budowany pierwej, w epoce wielkiego jeszcze w architekturze zamieszania. Zresztą i dawniejsze od pizańskiej katedry kościoły S. Frediano i S. Salvatore w Luce w podobny sposób były ozdabiane.

Z trudnego zadania, aby pogodzić rozmaite architektoniczne wpływy i materyały w jedną artystyczną całość, wywiązał się mistrz Reinaldus w prawdziwie genialny sposób. Świątyni nadał bardzo regularną formę łacińskiego krzyża, zachowując architektoniczne tradycye bazyliki, o pięciu rzędami granitowych kolumn przedzielonych nawach, na podobieństwo rzymskiej bazyliki św. Pawła. Główną nawę zakończył w głębi wielką absydą, a na skrzyżowaniu związał nawy kopułą nowego pomysłu, nie będącą niewolniczem naśladowaniem kopuł bizantyńskich i nie przejętą z kościołów św. Zofii, albo z San Vitale. Kopuła ta konstrukcyjnie inaczej pomyślana stała się zupełnie nowym wzorem późniejszych kopuł na Zachodzie.

Na kolumnach spoczywają jeszcze mury ozdobione przejrzystemi galeryami, triforium, i służą za podstawę wspaniale ociosanych belek, dzisiaj zakrytych kasetonowaną powałą.

Na zewnątrz, najcharakterystyczniejsza dekoracyjna myśl objawia się w fasadzie, której ozdobą są piętrzące się jedna nad drugą, oparte na okrągłych kolumnach galerye. Ponieważ te galerye coraz bardziej się ku górze zwężają, więc gmach wskutek tego lekkim i misternym się wydaje. Słup stał się tutaj najszlachetniejszem architektonicznem znamieniem, na ziemi silny, potężny, u góry murów kościelnych w filigran ganków się zamieniający.

Artystyczne wrażenie, jakie sprawia budowa, podnoszą jeszcze różnokolorowe marmury, wzięte do wykładania ścian: głównie

biały z Carrary i ciemnozielony, zwany verde di Prato. Kombinacya tych marmurów stała się nawet jedną z najwybitniejszych cech toskańskich budowli.

Pierwsze to wielkie, samoistne dzieło średniowiecznej architektury w Toskanii, jakiem jest katedra pizańska, zaznacza już bardzo wyraźnie kierunek, w jakim się tamtejsze budownictwo kościelne rozwinąć miało. Odmienne ideały architektoniczne włoskie, aniżeli prądy panujące w tej mierze na Północy, tutaj już silnie występują. Typ lombardzko-romańskiej świątyni ważnym ulega zmianom. Przedewszystkiem wieża nie łączy się z kościołem, ale stoi osobno. Strzela ona zanadto do góry, zanadto z natury rzeczy zawiera linij prostopadłych, aby ją można pogodzić z przewagą linij poziomych, przyjemnych dla oka południowca. Natomiast kopuła staje się główną architektoniczną ozdobą świątyni, bo linie poziome daleko łatwiej się z nią zlewają, aniżeli z prostopadłą wieżą. Za liniami horyzontalnemi idą wielkie na ścianach przestrzenie, dające podstawę malarstwu, obawa nareszcie przed promieniami słońca, cechująca południowe ludy, wpływa na zmniejszenie okien. Podczas gdy narody północne dążą zawsze do wpuszczenia jak najwięcej światła do środka gmachów kościelnych, Włosi od początku starają się sprowadzić okno do jak najmniejszych stosunkowo rozmiarów.

Styl więc pizańskiego duomo jest już pod wielu względami nową artystyczną koncepcyą mającą swe charakterystyczne cechy: kształt łacińskiego krzyża z kopułą, zlanie się form bazyliki z formami lombardzkich kościołów, używanie całych rzędów małych kolumn do nadawania murom lekkiej przejrzystości, a wreszcie wykładanie ścian białym i ciemnozielonym marmurem. Od czasów rzymskich nadto, aż dotąd nie umiano stworzyć organicznego związku pomiędzy wnętrzem świątyni a fasadą, a tutaj dopiero to zadanie, w sposób artystyczny rozwiązanem zostało.

Mimo te wszystkie zalety, katedra pizańska jest jeszcze dziełem połowicznem, składanem z rozmaitych żywiołów, lombardzkich i bizantyńskich, bardzo malowniczem, ale trochę dziwacznem w swej malowniczości, nie jest ostatnim wyrazem nowej włoskiej idei architektonicznej, nie jest dziełem jednolitem.

Aby nowy mógł powstać styl architektoniczny, musi myśl artystyczna pewnego narodu, musi abstrakcya przeniknąć materyał,

musi się oblec w ciało, a nawzajem ów materyał architektoniczny musi pod wpływem idei pozbyć się swej surowości, podnieść się do wysokości idei, i że tak powiem uduchownić. Pomiędzy ideą a materyałem musi nastąpić najzupełniejsza zgoda, musi on w niej zniknąć. Taka zgoda, takie zlanie się idei z materyą stanowiło piękność, niespożytość architektury greckiej, taka harmonia zapanowała później w architekturze gotyckiej. — Otóż tej jedności ducha i materyi nie widzimy w pizańskiej katedrze, mury te nie przejął jeszcze całkowicie geniusz rozwijającego się włoskiego narodu. To zlanie się ducha z materyą architektoniczną na włoskiej ziemi wyniknie dopiero ze spotkania się architektury gotyckiej z żywiołami, które dotąd już geniusz włoski w architekturze wyrobił, z architekturą lombardzką i pizańską. Ten ideał architektonicznej myśli włoskiej, na końcu wieków średnich, urzeczywistni się dopiero w owem dziele cudownem, jasnem, na wskróś włoskiem i południowem, w tem dziele idealnie pięknem, jakiem jest kadedra w Sienie. Siena rozwiąże zagadkę chrześciańskiej architektury we Włoszech.

Konsekracya pizańskiej katedry odbyła się w roku 1118, a ozdobienie z tego powodu nowego gmachu świadczy o bogactwie Pizanów. Fasadę bowiem świątyni ubrano perłami i drogiemi kamieniami, w długości 1066 łokci, a sama klamra tej dekoracyi dziwnego rodzaju zajmowała półtorałokciową przestrzeń. Przez jakiś czas wystawiano później raz na rok owe bogactwa, aby zadowolić dumę mieszczaństwa; w latach klęsk narodowych stanowiły one zapewne zapasowy fundusz wojenny.

Wpływ architektoniczny katedry znać na wielu pizańskich kościołach. Są to po większej części bardzo dawne świątynie, które na sposób duomo ozdabiano lub przebudowywano.

Oczywiście czystości stylu na próżnoby w nich szukać, bo każda niemal epoka pozostawiła tam ślady swych artystycznych ideałów. Bardzo wyraźnie wybiło się piętno katedry na S. Frediano, S. Sisto, S. Sepolcro, S. Michele in Borgo i na oddalonym od miasta S. Pietro in Grado. Ale nietylko na Pizę rozciągał się wpływ nowej świątyni, pobliskie miasta: Lukka, Pistoja, Empoli, a nawet Florencya, nie mało się w swych pomysłach architektonicznych w Pizie zapożyczyły. Rozumie się, że Giotto, jako architekt, i cały gotycyzm włoski wiele mają Pizie do zawdzięczenia.

Dumnemu mieszczaństwu pizańskiemu nie dość było chwały, mieć wspaniałą katedrę; do religijnych i rzec można rodzinnych wymagań należało wówczas odpowiednie do wielkości miasta baptisterium. Do połowy XIV wieku chrzczono dzieci przez zanurzenie w święconej wodzie, a akt ten już tem samem większą stawał się uroczystością, że odbywał się tylko dwa razy na rok, w wielką sobotę i w wigilię Zielonych świąt, i tylko wyjątkowo, w razie niebezpieczeństwa, pozwalała kościelna władza na ominięcie tej reguły. Do baptisterium więc znoszono dzieciaki z całego miasta, i zanurzano je po trzy razy w wodzie, co się nie mało przyczyniało do ich śmiertelności. Zapewne z powodu źle zrozumianej hygieny, a może tylko, aby się wyróżnić od pospólstwa, wyrabiali sobie zamożni ludzie pozwolenie, zanurzania dzieci w oliwie, lub w winie, przeciw czemu nieraz występowały biskupstwa i ostre w tej mierze wydawały zakazy. — Kościół więc św. Jana Chrzciciela, baptisterium, ważną odgrywał rolę w obyczajach włoskich, a ludność szczególne miała przywiązanie do tego gmachu, gdzie otrzymywała wiarę i imię. Być w pięknem ochrzczonym baptisterium, stawało się na całe życie pewnem wyszczególnieniem. Dużo później Dante z miłością i rozrzewnieniem wspomina o swym pięknym świętym Janie, bel San Giovanni we Florencyi.

Pizańskie baptisterium rozpoczęto budować w roku 1153, za rządów słynnego konsula Griffiego, a architektem znów był komask, magister Diotisalvi, albo z łacińska Deus te salvet, zajęty równocześnie w Luce.

Te same idee, które kierowały architektami katedry, podjęli Pizanie wznosząc baptisterium. Druga obok bazyliki forma architektoniczna, odziedziczona po starożytności, rotunda, tutaj zastosowaną została, a wypróbowane już jako ozdoba murów galerye znów ją otoczyły. Niby olbrzymia tyara papieska stanęła ta budowa, złożona z trzech piąter różnorodnych kolumn, na której spoczęła kopuła do gruszki podobna. Dodane później gotyckie przebudowania: baldachimy i wieżyczki nie mało zepsuły czystość form pierwotnych; gdy je jednak w myśli usuniemy, budowa staje się dziełem, idącem co do piękności pomysłów z katedrą w zawody.

Historya budowy Baptisterium wspomina o charakterystycznem dla ówczesnych stosunków pizańskich finansowem przesileniu.

Przed dokończaniem gmachu zabrakło funduszów. Wtedy Pizanie nałożyli na siebie dobrowolny, podatek, i każda rodzina miała złożyć jednego solda w złocie. Zebrano trzydzieści cztery tysiące soldów, a więc miasto liczyło wówczas, co najmniej ze sto pięćdziesiąt, do dwóch kroć sto tysięcy mieszkańców.

Styl pizański równie wyraźne przybrał formy w najpóźniejszej z trzech do siebie należących budowli, w wieży, którą w r. 1174 budować zaczęto. Dzisiejsza skrzywiona i częściowo zapadnięta wieża, jest jakby karykaturą pierwotnego, wspaniale pomyślanego dzieła. Dowiedzionem jest, że architekci Bonanno Pisano i Guglielmo d'Inspruck, Dominikanie, bynajmniej nie zamierzali stawiać wieży skrzywionej, i że plan zrobienia sztucznej pochyłości, powstał dopiero wtedy, kiedy fundamenta się z jednej strony zapadły. Wieża, tak jak się dzisiaj przedstawia, robi nieprzyjemne wrażenie, gdy ją sobie wszakże smukłą i prostą wyobrażamy, jest ona jednem z najciekawszych dzieł architektonicznych, a opasana pierścieniami kolumnad, jest wynikiem tej samej architektoniczno-ornamentacyjnej zasady, która do fasady w katedrze została zastosowaną.

III.

Na wysokości pierwszego piętra halli wchodowej kościoła św. Marcina w Luce, umieszczony jest na dwóch konsolach pomnik św. Marcina na koniu, w chwili, kiedy święty daje kawał swego płaszcza ubogiemu.

Rzeźba, pomimo że pochodzi z połowy XIII wieku, uderza swą pięknością, a przedewszystkiem zadziwia tem, że w owym czasie, przed wystąpieniem Pizana, znalazł się w Toskanii artysta, który mógł stworzyć tak wyborne dzieło. W samej postaci św. Marcina znać wpływ starożytnej sztuki, ale żebrak i koń zdradzają taką samodzielność artysty i tak daleko idące studyum natury, że tylko pierwszorzędny talent rzeźbiarski mógł taki pomnik stworzyć.

Pomnik nosi bezsprzecznie lombardzką cechę, a mistrzem, który go wykonał, był komask Guidetto da Como.



Fot. Alinari.

Św. Marcin. Lukka, katedra.

Grupa św. Marcina opowiada więcej, aniżeli mnóstwo innych ówczesnych rzeźb we Włoszech, wydaje się być jakby przeniesioną tutaj z Północy i wybitnem dotąd jest świadectwem, jak potężnym był wpływ komasków nawet na rzeźbę pizańską.

Toskania nie była w stanie w połowie XIII wieku wydać samoistnie tak wysoko stojącego dzieła, potrzeba było na to przesiąkłego romańskiemi wpływami komaska, który tak w architekturze jak i w rzeźbie stał się dla Toskańczyka, pod wielu względami, nauczycielem.

Grupa przytyka do muru a przeto ze wszystkich stron nie jest wykończoną; koń mianowicie łączy się prawym bokiem ze ścianą. Najlepszą jest postać żebraka, pochylającego się ku jeźdzcowi, aby z wdzięcznością przyjąć kawałek płaszcza, widocznie wystudyowana z natury. Święty Marcin trochę sztywnie siedzi na koniu, całą piersią zwraca się ku widzowi, tak, że noga wyciągnięta naprzód w strzemieniu stoi w sprzeczności z położeniem korpusu jeźdzca. Koń długi, z głową i karkiem bardzo dobrze oddanym, różni się najzupełniej od rzymskich i bizantyńskich koni, a od razu uderza podobieństwem rasy z koniem statuy Konrada III w Bambergu. Jedynie postać św. Marcina w górnej swej części daje świadectwo, że grupa powstała na ziemi klasycznych rzymskich pomników, głowa bowiem świętego, naśladowana z jakiegoś rzymskiego biustu, a płaszcz zarzucony z jednego ramienia na drugie, przypomina drapowanie się rzymskiej togi.

Kościół św. Marcina istniał w Luce od dawna, z rodzajem loggii przed fasadą, gdzie przekupnie mieli swoje kramy. Loggia i kościół nie odpowiadały już wszakże artystycznym wymaganiom rozpoczynającego się tysiąclecia, postanowiono więc jeszcze w połowie XI wieku cały gmach przebudować, a biskup Anzelm z Bedagio, późniejszy papież Alexander II poświęcił go w r. 1070 w obecności dwudziestu trzech biskupów i hrabin Matyldy i Beatrycy.

Artystyczne przyozdabianie katedry, a mianowicie wykończenie fasady i loggii ciągnęło się w długie lata, tak, że rzeźbiarska ornamentacya dopiero na przełomie XII i XIII wieku ukończoną została. Wówczas naczelnikiem robót, operajo maggiore, był rzeźbiarz i architekt Gwido Bigarelli z Como, ten sam artysta, którego chrzcielnica znajduje się w pizańskiem Baptisterium. — Oprócz Gwidona pracowali w San Martino inni lombardzcy

rzeźbiarze, a fasada tej katedry stała się istnem muzeum sztuki komasków w Toskanii. Do najlepszych prac należą wpuszczone pod portykiem płaskorzeźby z legendami o św. Marcinie, a w wyrazach twarzy przedstawionych tam mnichów, tyle się przebija talentu spostrzegawczego, tyle rzetelnego zrozumienia przyrody, że mógł je tylko znakomity wykonać artysta. Płaskorzeźby były pomalowane, co jeszcze musiało podnosić wrażenie, jakie sprawiały.

Komaski mieli niepospolity zasób technicznej wprawy w rzeźbieniu marmuru en haut relief, ale rzeźba ich nie wychodziła zazwyczaj poza zakres architektury, celem jej było właśnie pomagać tej ostatniej, służyć jej za ozdobę. Komaski rzeźbili kapitele, architrawy, gzemsy, odrzwia, tympanony, fryzy, ozdabiając je na sposób romański, częścią roślinnym, częścią ze zwierzęcego świata branym ornamentem. Lwy, smoki, zażerające się pantery, gnomy za postrach służyć mogące, wszystko to cisnęło się, wikłało w tych ozdobach; gdzieniegdzie stał na konsoli przyczepiony lew, orzeł, nawet anioł krótki, niezgrabny, o szeroko rozwartych skrzydłach, gdzieniegdzie siedział gruby człowieczek, który miał przypominać tego lub owego z komaskich mistrzów albo z miejscowych „personatów“ zarządzających budową.

Co więcej, murarii odważali się na figuralne przedstawienia pewnych alegoryj, a nawet całych legend z życia Chrystusa albo świętych patronów kościoła. Ulubionym ich tematem było personifikowanie miesięcy lub znaków zodyaku. Styczeń wyobrażał mężczyzna grzejący się przy buchającym ogniu; luty, rybak z wędką nad wodą; maj, jeździec z kwiatem w ręku; grudzień, wieśniak rozpruwający wieprza wiszącego u stropu. Postacie w tych rzeźbach niskie, grube, z wielkiemi głowami, szerokiemi, kościstemi twarzami, prawie zawsze zdradzające typ germański, longobardzki, a nigdy prawie południowy.

Figury stojące, wszystkie równego wzrostu, zajmują całą wysokość kamiennej płyty, a artyście tak mało chodziło o prawdziwe wymiary, że n. p. jeźdzcy z końmi równej bywają wysokości, jak postacie na ławce siedzące. Komask zawsze był tą myślą zajęty, aby płyta marmurowa o ile możności jak najmniej pustych miejsc zawierała, aby figury zgadzały się z architektonicznemi liniami całego ornamentu.

Kierunek realistyczny, naśladowania natury znać w tych rzeź-

bach wszędzie. Komask ubiera swe postacie we współczesne stroje, w mnisze habity a nie w starożytne togi i tuniki. W technice jednak, w sposobie ugrupowania figur naśladuje często bizantyńską sztukę, biorąc zazwyczaj za wzór płaskorzeźby ze słoniowej kości, które się ze Wschodu rozchodziły po całym ówczesnym świecie.

Przypatrując się tym pracom, dopiero się w zupełności rozumie powstanie owego wielkiego artystycznego geniusza, jakim był Mikołaj z Pizy. Lombardzi przygotowali grunt pod jego potężną działalność.

Od dawna toczy się spór pomiędzy historykami sztuki, czy Nicolo Pisano z Toskanii, z Pizy pochodzi, czy z Włoch południowych, z Apulii. Za tem ostatniem zdaniem zdawałby się przemawiać znaleziony w sieneńskich aktach dokument, w którym napisano, że Cysters Fra Malano, operajo tamtejszej katedry, powołał 11 maja 1266 magistra Mikołaja z Apulii, syna Piotra. Requisivit magistrum Nicholam Petri de Apulia. Tych kilka słów stało się powodem do rozlicznych rozumowań i hipotez, szukających początku toskańskiej rzeźby w południowych Włoszech [1]).

Twierdzeniu temu sprzeciwiają się nietylko badania toskańskich uczonych [2]) ale i ogólny pogląd na ogniska ówczesnej sztuki. Przedewszystkiem w powyższym dokumencie nie zdaje się być mowa o Apulii, w południowych Włoszech, ale o przedmieściu w Luce, które się także nazywało Pulia, albo Apulia. Najważniejszemi zaś dowodami, że Niccolo był Pizańczykiem, są jego istniejące również w sieneńskich archiwach kwity, wystawiane na odebrane sumy w czasie, kiedy pracował nad tamtejszą amboną [3]). Na jednym z nich podpisano: „Ricevuto pel pergamo io Niccolo Pisano della capella di san Blasio", co znaczy, że Nicolo pochodził z parafii św. Błażeja w Pizie.

[1]) Crove i Cavalcaselle i wielu innych.

[2]) Tanfani Centofanti z Pizy utrzymuje na podstawie miejscowych aktów, że Pulią nazywało się południowe przedmieście w Luce, że nadto istnieje Pulia koło Arezzo. Centofanti, Della Patria di Niccolo Pisano, estratto dal giornale: Lettere e arti. N. 12. Bologna 1890.

[3]) Diego Martinelli: Gli artisti pisani, w zbiorowej książce: La vita italiana nel Trecento. Milano 1897.

To samo potwierdzają inne kwity z 26 lipca 1267 i 6 listopada 1268, na których się artysta trzy razy podpisał: „Ego magister Nicolus olim Petri lapidum de Pissis, popoli sancti Blasii".

Nie ulega więc wątpliwości, że Niccolo był Pizańczykiem.

Cały ten spór zdaje mi się wszakże dość błahym, a rzeczą ważniejszą byłoby znaleźć owo „milieu" w którem się mistrz w swej sztuce wykształcił.

Jednym z powodów, dla których historycy sztuki koniecznie tego ogniska poza Pizą szukają, jest okoliczność, że z pierwszem dziełem Mikołaja spotykamy się w Pizie dopiero w r. 1260, kiedy artysta miał już lat około pięćdziesięciu.

Ale i w południowych Włoszech nietylko że przed rokiem 1260 prac jego nie znamy, ale i później nic tam po nim nie pozostało, tak, że Apulia w tej mierze bynajmniej przed Pizą nie ma pierwszeństwa.

Zaprzeczyć się nie da, że w Neapolitańskiem istniał w połowie XIII wieku, za czasów Fryderyka II wcale ożywiony ruch artystyczny; cesarz kazał zdobić swoje zamki w Castel del Monte, w Foggia, w Lucera zabytkami starożytności, co oczywiście wpływało na kierunek artystyczny współczesnych artystów. Ruch ten objawiał się zarówno w architekturze jak i w rzeźbie, a jednym z najznakomitszych w tej mierze pomników był most w Kapui, na Volturnie, z przepyszną bramą ozdobioną rzymskiemi Hermami i dziełami współczesnej rzeźby. Niestety most ten został w roku 1557 zburzony i tylko resztki z niego znajdują się dzisiaj w muzeum miejskiem w Kapui, a pomiędzy niemi trzy ogromne popiersia, z których dwa mają przedstawiać głównych dowódzców cesarza: słynnego Pier della Vigna i Rofreda da Benvenuto. Trzecia, najpiękniejsza głowa, zwana donna Capua, zdaje się być dość wierną kopią jakiejś starożytnej Junony.

Wszystkie te rzeźby, jak również biusty ówczesne z Ravello i Scala, z których jeden przechowany w berlińskiem muzeum, noszą na sobie wybitne cechy bizantyńskiego wpływu. Rzeźb, któreby przynajmniej w przybliżeniu były podobne do dzieł Pizana, niema na Południu, a nawzajem w rzeźbach artysty nie widać wyraźnych wpływów bizantyńskich, ale są one wyłącznie

natchnione starożytną, grecko-łacińską, tudzież lombardzko-romańską sztuką.

Chcąc przypuścić, że Pizano kształcił się poza swem rodzinnem miastem, najwięcej jeszcze podobną do prawdy zdawałaby mi się hipoteza Cigognary, że Niccolo w Rzymie swą młodość przepędził [1]). Rzymscy marmorarii mogli działać na rozwój Pizańczyka, gdyż jego pojęcia artystyczne nie stoją bynajmniej w sprzeczności z ówczesnemi rzymskiemi kierunkami w sztuce. Zresztą marmorarii zajmowali tak w architekturze jak w rzeźbie wyższe stanowisko, aniżeli szkoła południowo-włoska. Rodzina Cosmatów rozpoczęła swoją działalność z końcem XII wieku (1290) a wtedy, kiedy Pizano się kształcił, sporo już dzieł tych architektów-rzeźbiarzy zdobiło kościoły w Rzymie i w środkowych Włoszech.

Zresztą w chwili wystąpienia Pizana, tradycya rzeźbiarska klasyczna mniej więcej już w całych Włoszech odnosiła zwycięstwo nad bizantynizmem, tak samo w Rzymie jak częściowo w Apulii, jak w Pizie i północnych Włoszech.

Piza zaś jako artystyczne ognisko szczególnie szczęśliwie była położona, gdyż tam się krzyżowały północne prądy, których roznosicielami byli komaski, z wpływami łacińskiemi, za których przedstawicieli głównie uważać należy rzymskich marmoraryów.

Nadto Piza dawała młodemu rzeźbiarzowi sporo starożytnych wzorów, była ona bowiem pierwszem i jedynem wówczas miastem w Toskanii, które założyło niejako muzeum rzeźb starożytnych, zwożąc zewsząd rzymskie marmury.

Mojem więc zdaniem nie potrzeba się silić, aby Mikołajowi z Pizy wyszukiwać obce, poza jego rodzinnem miastem leżące milieu artystyczne, gdyż Piza była wówczas korzystniejszem ogniskiem dla świetnego rozwoju rzeźbiarstwa, aniżeli każda inna miejscowość w środkowych Włoszech.

Pozostaje jeszcze kwestya, do dziś dnia nie dość zbadana, o ile francuska rzeźba XII i XIII wieku mogła wpływać na Mikołaja Pizana i na początkowe rozbudzenie się jego talentu.

W chwili, kiedy Niccolo się wyrabiał, stała już rzeźba we

[1]) Cigognara. Storia della scultura I lib. III.

Francyi a częściowo i w Niemczech bez porównania wyżej, aniżeli we Włoszech, nie wyjmując Rzymu. Gotyckie katedry były ozdabiane temi przepysznemi, naturalnej wielkości figurami, które co do monumentalnej siły równają się prawie starożytnej rzeźbie. Sztuka francuska, zrodzona w Prowancyi, biorąc sobie za wzory pozostałe tam z dawnych wieków gallo — rzymskie sarkofagi, zdobiła rzeźbą kościoły w S. Gilles, w Arles, w Moissac i Conques. Do najwyższego rozkwitu doszła wszakże w szkole w Chartres, zkąd rozsiewała całe lasy wspaniałych posągów, od Languedoc aż po Burgundyę.

Trochę później niż w Chartres, ale zawsze jeszcze na kilkadziesiąt lat przed wystąpieniem Pizana, zdobiono monumentalną rzeźbą „Notre Dame" w Paryżu (1215) a w katedrze w Amiens (po r. 1240) ustawiono ów sławny posąg Chrystusa, le beau Dieu d'Amiens, który niema sobie równego aż po późniejsze czasy włoskiego Odrodzenia.

Gdyby francuscy rzeźbiarze mieli byli marmur do rozporządzenia a nie gruby kamień, to rzeźba ich ówczesna byłaby dorównała rzeźbie Michała Anioła.

W połowie XIII wieku powstał także w Niemczech, wprawdzie pod wpływem francuskiej sztuki, ale bardzo oryginalny styl rzeźbiarski, który w tak zwanej „złotej bramie" katedry we Freibergu, w górach Kruszcowych i w ołtarzu w Wechselburgu, tudzież w katedrze Strasburgskiej wzniósł się do wysokiej artystycznej doskonałości.

Stosunki Pizy z Francyą były, jak wiemy, bardzo ożywione, a co do możliwych wpływów francuskich na toskańską szkołę i to podnieść wypada, że pielgrzymi włoscy, idący do św. Jakóba w Compostelli, zatrzymywali się w opactwie św. Piotra w Moissac, w Akwitanii, w jednem z głównych ognisk południowo-francuskiej rzeźby.

Jeżeli nadto zważymy, że luchezyńscy maestri Comacini w ciągłem musieli być zetknięciu ze swymi towarzyszami, którzy w Niemczech i we Francyi pracowali, to oczywiście niema wątpliwości, że i Niccolo Pisano wiedział o artystycznym ruchu na Północy i może widywał rysunki rzeźb francuskich. Zapewne jednak dopiero wówczas z tym ruchem się zapoznał, kiedy już tak dalece własny styl sobie wyrobił, iż nie łatwo obce przejmował idee. W ambonie też pizańskiej niema jeszcze śladu

francuskiego wpływu a grupa św. Marcina w Luce i inne dzieła Komasków zdają się być wówczas jedynemi pośrednikami pomiędzy Północą a Pizanem.

Dopiero w ambonie sieneńskiej, a więcej jeszcze w najpóźniejszem dziele Mikołaja, w cysternie perugiańskiej, nie może się już artysta oprzeć francusko-gotyckim prądom, które zupełnie zawładnęły talentem jego syna, Jana.

Ani jednak ojciec, ani syn nie przejęli się monumentalnością francuskiej sztuki, a jeżeli Giovanni umiał się oderwać od płaskorzeźby, aby tworzyć samoistne figury, to figury te były zawsze bardzo skromnych rozmiarów. Giovanni nie miał dość siły, aby wielkie z marmuru ciosać postacie, na co się dopiero późniejsi mistrze włoskiego Odrodzenia odważyli.

Niccolo był całe życie genialnym Komaskiem: opieranie się o architekturę, studyum natury i starożytnych wzorów, romańskie przytem tradycye — to były podstawy jego rozwoju.

Dlatego też w pizańskiej i sieneńskiej ambonie część architektoniczna prawie tyle co część rzeźbiarska przynosi zaszczytu swemu twórcy. Rzeźba jest tam dopełnieniem owych przepięknych form architektonicznych, któremi się odznacza cała dziwnie udana koncepcya.

Rysusek ambony najzupełniej jeszcze lombardzki, a nawet sposób, w jaki płaskorzeźby są w ściany wprawione, niczem się nie różni od praktyki Komasków. Postęp jednak, osobliwie w rzeźbiarskiej części dzieła ogromny: głowy figur w płaskorzeźbach przedstawiających biblijne sceny pełne wyrazu i gdyby nie rażące nagromadzenie przeróżnych postaci, gdyby nie niestosunkowa ich krótkość, toby i dzisiejsze oko nie miało im nic do zarzucenia. Tak jednak, jak wyszły z pod dłuta Pizana, są jeszcze przeważnie częścią składową i ozdobą ambony, w której mistrz położył główną wagę na architektoniczne wrażenie całego dzieła. Rzeźba jest jeszcze sługą architektury a Pizano nie wyswobadza się pod tym względem z pod praw i tradycyj lombardzkich. Ztąd wynika i owo zapełnianie płyty płaskorzeźbami aż po brzegi, niewolnicze naśladowanie chrześciańskich sarkofagów z pierwszych wieków po Chrystusie, które przeszło do lombardzko-romańskiej sztuki. Mikołaj idzie w tej mierze tak daleko, że na jednej płycie przedstawia aż pięć rzędów postaci, jak to n. p.

uczynił w płaskorzeźbie z sądem ostatecznym, w sieneńskiej ambonie.

Dopiero bliżej analizując poszczególne figury i wydobywając je niejako z tego ścisku, widzi się, jak olbrzymie rzeźba pod ręką Pizana zrobiła postępy, jak bardzo się wyniosła nad inne współczesne artystyczne prace.

Z rzeźby grecko-rzymskiej korzystał on w ten sposób, że naśladował pewne postacie i pewne techniczne fortele dawnych artystów, ale ostatecznie nie umiał konsekwentnie przeprowadzić ducha starożytnych, co go zresztą uratowało od zupełnej zależności od klasycznych wzorów. Pizano musiał znać także rzeźby etruskich sarkofagów, do nich bowiem możnaby odnieść owe zanadto krótkie figury, rażące nierozwiniętemi proporcyami, które są jedną z cech charakterystycznych jego kompozycyi.

Geneza talentu i techniki Pizana nie zmienia jego zasług około rozwoju sztuki, nie można tylko tak rzeczy przedstawiać, jakby przed nim panowało najzupełniejsze barbarzyństwo co do rzeźby we Włoszech i jakby on był początkiem wszystkiego. Obok potwornej statuy archanioła Michała w Groppolo, którą się często wymienia jako przykład upadku sztuki rzeźbiarskiej przed Mikołajem Pizanem, nie trzeba zapomnieć o Benedecie Antelanim w Parmie, o ambonie Gwidona da Como w San Bartolomeo w Pistoi, o grupie św. Marcina w Luce i innych tam rzeźbach. Kościół w Groppolo mógł ozdabiać prosty rzemieślnik, podczas gdy w Luce pracowali artyści.

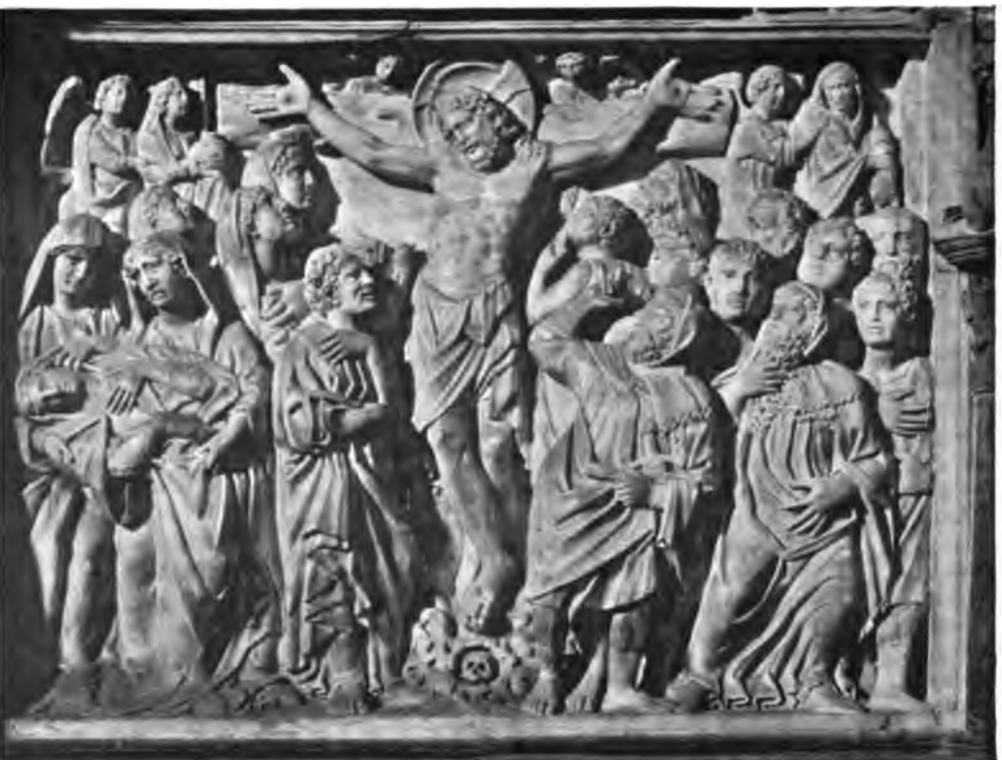
W Luce u św. Marcina, nad lewym portalem przedsionka, znajdują się także dwie płaskorzeźby, jak się zdaje dłuta Mikołaja Pizana, a w każdym razie pod jego wpływem powstałe, z których jedna przedstawia „Trzech Króli", a druga półkolista „Zdjęcie z krzyża".

Przypuściwszy, że rzeźby te są dziełem Mikołaja, a nie jednego z jego uczniów, nie ulegałoby wątpliwości, że takowe należą do późniejszych prac mistrza, są one bowiem a osobliwie „Zdjęcie z krzyża", ostatnim wyrazem tego, na coby się talent Pizana mógł zdobyć. Niema tam ani niewolniczych reminiscencyj ze starożytnych sarkofagów, ani też naturalistycznych przesad ambony sieneńskiej, ale żywioły, z których jego rzeźba powstała, zlewają się tutaj harmonijnie w zastosowaną do miejsca i tematu



Fot. Alinari.

Ambona Mikołaja Pizana w sienieńskiej katedrze.



„Ukrzyżowanie" z ambony Mikołaja Pizana w Pizie.

kompozycyę. Oczywiście, rzeźbiarz nie panuje jeszcze zupełnie nad materyałem, ale zbliża się do pokonania trudności, które trzeba usunąć, aby myśl swoją wypowiedzieć. Crove i Cavalcaselle utrzymują, że z tem „Zdjęciem z krzyża" sztuka tak doszła wysoko, iż potrzeba było już tylko Michała Anioła, aby zupełnie dojrzała.

Powiedzenie to może idzie za daleko; mnieby się zdawało prawdziwszem, co utrzymywał Donatello, że się od Pizana nie mało nauczył.

Niccolo, jak po większej części wszystkie potężniejsze talenty, nie wpadał w manierę, ale całe życie, stopniowo się rozwijał. Przemawiałoby za tem owo „Zdjęcie z krzyża", a najcelniejszem tego postępu świadectwem jest cysterna w Perugii, ukończona około r. 1280, którą mistrz w późniejszym już wieku, w towarzystwie swego syna Jana wykonał. Płaskorzeźby na rezerwoarach studni niezmierny w tej mierze okazują postęp, że artysta nie trzyma się dawnej swej metody zapełniania figurami całej płyty marmuru i przeładowywania jej, ale z wielką prostotą i artyzmem rzuca na niej najczęściej dwie tylko postacie. Wstrzemięźliwość, którą przejęli florentyńscy artyści, która cechuje także płaskorzeźby zdobiące Campanillę Giotta.

Arka św. Dominika w katedrze bolońskiej, której część środkowa jest dziełem Mikołaja, wykonanem w późniejszych już latach, stanowi także dowód jego ciągłego rozwoju. Postacie, osobliwie mnichów są tam wyborne i postęp rzeźbiarskiej techniki ogromny.

Dzieła Pizana są jednym z najcharakterystyczniejszych wyrazów owego ruchu, który stworzył Odrodzenie. Proces ten objawiał się we wszystkiem: w religijnych pojęciach, w obyczajach, w języku, w literaturze i sztuce.

Ferment widać wokoło a w rzeźbie Mikołaja może wyraźniej, aniżeli w czem innem, gdyż idee wlane w marmur na pierwszy rzut oka nas uderzają.

Każdy geniusz jest tak wrażliwym na prądy czasu, jak owe fizykalne narzędzia, które na obserwatoryach zdaleka przewidują kosmologiczne zdarzenia. Mikołaj należy do tych artystycznych indywidualności, które z wiedzą, czy bezwiednie odtwarzają najsubtelniejsze idee swej epoki.

Działanie jego zespala się w różnorodnych kierunkach; chce on wynaleźć ową mowę rzeźbiarską, ową technikę, bez której artysta myśli swej objawić nie potrafi, chce oddać narodową włoską istotę, uczucie religijne chrześciańskie i ideę piękna.

Rozwiązanie pierwszego zadania w zupełności mu się udało, doprowadził on technikę rzeźbiarską do tego stopnia doskonałości, że artyści, którzy po nim przyszli, mogli już nie tylko rzeźbić ludzkie postacie, ale i wyrazić w nich ten stan duszy, który w nie wlać chcieli.

Jak poeci toskańscy, z Dantem na czele, ustalili, skrystalizowali język włoski, „Volgare" i uczynili go zdolnym do oddania całej głębi ludzkich pojęć i namiętności, tak Pizano z odłamów rzymskich marmurów i bezdusznych jeszcze figur lombardzkich stworzył rzeźbiarską mowę włoską, narodową. Zatopcie kawał rzeźby Pizana w norwegskich fiordach, a ci co go znajdą, po latach kilkuset powiedzą, że to marmur włoski.

W jednej mierze jeszcze Pizano nie umiał oddać ideałów czasu, a mianowicie religijnych uczuć chrześciaństwa rozbudzonego wystąpieniem św. Franciszka. Z wielkim tym artystą nie powstała jeszcze nowożytna chrześciańska rzeźba.

Dość porównać ów sarkofag hrabiny Beatrycy w Campo santo, grobowiec starożytny, użyty tylko do przechowania popiołów średniowiecznej potentatki, z rzeźbami pizańskiej ambony, aby sobie w tej mierze jasne wyrobić zdanie. Na sarkofagu przedstawiony jest myt o Fedrze i Hipolicie. Pizano zrobił swą Madonnę podobną do Fedry. W ten sposób ta postać starożytna, uosobienie namiętnej greckiej miłości, którą Eurypides oddał na scenie, miałaby być wzorem do postaci Matki Boskiej, do ideału wszelkich cnót niewieścich. To przecież sprzeciwia się pojęciom i uczuciom chrześciańskiego świata.

Pizano doszedł do tego zespolenia dwóch wręcz sobie przeciwnych typów, tylko wskutek młodzieńczości włoskiego rylca, dla którego zadanie przedstawienia Matki Bożej, w myśl pojęć chrześciańskich było jeszcze za trudnem. Zadanie jednak raz postawione, musiało być rozwiązane, a stało się to w sieneńskiem malarstwie.

Podobnie jak ideał włoskiej architektury religijnej, tak i ideał

artystyczny malarski najpiękniejszej postaci chrześciańskiej wiary miał się dopiero wcielić w sieneńską sztukę.

Jeżeli jednak Pizano nie umiał jeszcze znaleźć formy dla tego ideału, to w zupełności dał wyraz dążeniu społeczeństwa do wyrażenia w rzeźbie fizycznego piękna, które w ówczesnej sztuce prawie zaginęło.

W tej mierze oparł on się tylko na starożytności i całą doniosłość swego zadania zrozumiał. Przełom stawał się koniecznym, ideał piękna w zupełnem był poniżeniu, a wystąpienie św. Franciszka, które pod względem duchowym uszlachetniało średniowieczne pojęcia, prawie szkodliwie działało na artystyczną podobiznę człowieka. Malarstwo będące pod bezpośrednim wpływem nauki św. Franciszka wydało owego ciężkiego, olbrzymiego Chrystusa na krzyżu, o ponurej twarzy, który zdaje się nam być dzisiaj religijnem i artystycznem bluźnierstwem.

W figurach Pizana przebija się wszędzie dążenie do oddania piękności człowieka, za mało zna on wszakże anatomię ludzkiego korpusu, aby mógł harmonijnie w nim przeprowadzić ideę piękna; nad rysunkiem głowy i twarzy zaczyna jednak najzupełniej panować. W każdym razie wskazuje on wyraźnie kierunek, w którym pracować trzeba, a rzeźba włoska nie zejdzie już z drogi, którą szła rzeźba starożytna, będzie tylko starała się pogodzić fizyczną piękność z moralną.

Idee i kierunki, które Pizano w swych rzeźbach starał się wyrazić, czynią jego dzieła niezmiernie zajmującemi. Wszystko tam fermentuje, burzy się, w każdym kawałku marmuru widać cywilizacyjną pracę XIII wieku. — Nie jest to sztuka spokojna, skończona florentyńskich mistrzów z drugiej połowy XV wieku, ale sztuka młodzieńcza, w której tryskają: siła, talent i życie.

Dlatego ambony Pizana zostaną zawsze arcydziełami, dokumentami cywilizacyjnemi epoki, które oddają w mistrzowski sposób ducha i dążenia czasu.

Jeden z francuskich pisarzy powiedział, że gdyby na sądzie ostatecznym miał jaki wielki przemawiać kaznodzieja do budzącej się z grobu ludzkości, toby nim musiał być Bossuet, stojący na ambonie dłuta Mikołaja z Pizy.

IV.

Z Pizanem rozpoczyna się nowa epoka w rozwoju sztuki we Włoszech, wyzwala on ją bowiem swym geniuszem przynajmniej w części z więzów „stowarzyszenia“ i że tak powiem, indywidualizuje sztukę.

Organizacya Komasków była najzupełniej średniowieczną instytucyą, zacierającą w znacznej części artystyczne indywidualności, i działała wspólną, zjednoczoną pracą. System ten miał swe zalety, wyrabiał nadzwyczaj wprawnych i dobrych robotników, dopomagał do szybkiego ukończenia wielkich budowli, z drugiej jednak strony utrudniał wybijanie się poszczególnych talentów i zastosowywanie nowych pomysłów. Gdyby taki system trwał był jeszcze wieki, sztuka musiałaby była dojść tam, dokąd doszła u wschodnio-azyatyckich ludów, do skostnienia w odziedziczonych formach.

Dzieła Komasków, chociaż nieraz wysokiej wartości, są dziełami bezimiennemi; od Pizana począwszy, indywidualność artysty odzyskuje swe wrodzone prawa, mistrz pracuje dla swojej sławy, dla swego nazwiska.

Dlatego też grono uczniów Mikołaja, jak Fra Giulelmo (1238 † po 1313) „sculptor egregius“, jak Arnold di Cambio (około 1232 † 1310), a przedewszystkiem jego syn Giovanni (ur. około 1250 † 1320) inaczej już wygląda, aniżeli owe rodziny artystów rzemieślników, które przez długie czasy te same dzierżyły tradycye.

Zdaje się być prawem natury, że dwie po sobie następujące generacye ludzi, jeżeli się swobodnie rozwijają, nie mogą iść temi samemi drogami i te same mieć przed sobą ideały. Człowiek tylko wtedy z całą energią i z całym wysiłkiem swej pracy zajmuje się jakiemś dziełem, jeżeli takowe powstało w jego myśli, zrodziło się z bólu jego ducha.

Jak we wszystkiem, tak i w sztuce, ideały znikającej generacyi artystów przestają być ideałami jej następców, a jeżeli ci młodzi nie mają dość siły, aby wytworzyć nowe prądy, to przekazana im przez ojców spuścizna marnieje i staje się bezduszną robotą.

Młody Pizano, Giovanni, poszedł wcześnie jako pomocnik swego ojca do Sieny, aby tam podobną jak w Pizie rzeźbić

ambonę (1265). Geniusz wszakże ojcowski długo na nim ciążył; Niccolo był zanadto potężnym człowiekiem, aby syn tak łatwo mógł się z pod jego wpływu wyswobodzić. Pomagając ojcu, nie mógł Giovanni swej samoistności rozwinąć. Widocznie jednak dał się już w Sienie poznać jako bardzo zdolny artysta, gdyż rodzinna Piza powierzyła mu budowę cmentarza, Camposanto, ostatniego dzieła, które zamknęło szereg wiekopomnych gmachów pizańskich.

Myśl zbudowania cmentarza, odpowiadającego wielkości katedry i baptisterium musiała w Pizie istnieć od dawna, bo jeszcze przy końcu XII wieku tamtejszy arcybiskup Ubaldo de' Lanfranchi, wracając z wojny krzyżowej przywiózł na pięćdziesięciu trzech okrętach cały ładunek ziemi wykopanej w Jerozolimie na górze Golgota, aby nią niejako uświęcić miejsce wiecznego spoczynku dla zasłużonych Pizanów. Wykonanie projektu przyszło wszakże dopiero w roku 1272 do skutku. Operaiem był Orlando di Gherardo Sardello, a architektem Jan Pizano.

Nasz artysta stawia tam już budowę ściśle gotycką, przejmuje się w zupełności ideami, które sobie na Północy zdobyły panowanie. Prześliczne lekkie arkady każą nam wierzyć, że Giovanni prawie większym był architektem, aniżeli rzeźbiarzem. W budownictwie mógł od razu stanąć samoistnie, nie był w niem związany tradycyami ojca, szedł tam za własnym instynktem.

Samoistności tej nie znać w pierwszych jego dziełach rzeźbiarskich.

W roku 1286 zamówiono u niego w Arezzo ołtarz do katedry, w rok później chrzcielnicę do kościoła S. Giovanni fuorcivitas w Pistoi. Ankona w Arezzo, dzieło wielkie rozmiarami, pełne figur, ciężkie, przeładowane, jest jeszcze odbiciem ojcowskiego talentu. Giovanni nie odnalazł tam samego siebie.

Ale nowe idee już w nim pracowały, z jednej strony francuski gotyk, z drugiej wpływ Sieny. Malarstwo zaczęło się tam rozwijać, była to chwila, kiedy stary już Guido stworzył swoje Madonny, kiedy Duccio stawał się sławnym. Duch sieneńskiego artyzmu właśnie się wyrabiał, tamtejsi malarze znaleźli typ na oddanie Matki Bożej.

Pod wrażeniem tych nowych prądów spokojna, klasyczną powagą owiana rzeźba Mikołaja już synowi wystarczać nie mogła. Zadaniem Jana stało się z jednej strony wyrazić w marmurze namiętności i boleści ludzkie, z drugiej: słodycz i miłość w postaci Madonny.

O ile ojciec był spokojnym, badawczym artystą, o tyle syna zdawały się prawie dantejskie szarpać namiętności. Tradycya Mikołaja więc nie mogła na długo okiełzać umysłu i techniki Jana.

Usposobienie to objawiło się niebawem w całej swej potędze w dalszych dziełach a mianowicie w dwóch ambonach, będących jego najznakomitszemi rzeźbiarskiemi pracami, w ambonach w S. Andrea, w Pistoi (1301) i w katedrze pizańskiej. Pierwsza dotąd istnieje, z drugiej pozostały szczątki, które są dzisiaj przechowane w Museo civico w Pizie.

Ambona w Pistoi, co do architektonicznego planu i całej koncepcyi, podobna do kazalnic Mikołaja, niezmiernie się już od nich różni co do pojęcia i wykonania poszczególnych obrazów. Tam powaga i spokój, tutaj ożywienie, namiętność; tam Madonna przy narodzeniu Chrystusa spoczywa na łożu, jak Junona, tutaj grecka bogini przemieniła się w matkę pełną miłości, z dobrotliwym na ustach uśmiechem. W ambonach ojca i syna znajdują się płaskorzeźby przedstawiające „Ukrzyżowanie", temat mniej więcej w ten sam sposób w obydwu kompozycyach pojęty; gdy jednak Chrystus na krzyżu w Pizie jest pełną siły postacią, prawie oddany według starożytnego torsa, Chrystus w Pistoi stał się szkieletem, jak gdyby artysta chciał wyrazić, że i w tak marnem ciele może wielki, boski duch przemieszkiwać. Tylko głowa na bok zwieszona, bardzo piękna, zachowuje w swym szlachetnym, uduchowionym wyrazie twarzy znamie nadludzkiej wyższości. Jedynie ta część ciała, w której duch zamieszkuje, zdawała się być artyście godną wykończenia.

Giovanni starał się zawsze o oddanie gwałtownych uczuć w swych postaciach, o dramatyczny wyraz w twarzach, o zastosowanie ruchów ciała do kierunków ducha. Ponieważ wszakże jego artyzm nie zawsze wystarczał do pokonania tych trudności, jakie z przedstawieniem głębokiej boleści, lub namiętnych porywów są połączone, przeto rzeźbił on często figury, które wła-



Fot. Alinari.

Jan Pizano. Ukrzyżowanie z ambony u św. Andrzeja w Pistoi.

ściwie są tylko karykaturami rzeczywistości. Tam wszakże, gdzie nie wpadał w tę przesadę, stwarzał nieraz bardzo piękne postacie i umiał wiele wlać w nie wdzięku.

W dążeniu do oddania człowieka w naturalnych jego ruchach, przeszkadzał mu ciągle brak znajomości anatomii ludzkiego ciała. Nieraz potrafił on dobrze wyrzeźbić tę lub ową część korpusu, ale całość postaci najczęściej anatomicznie błędną wypadła.

Co do techniki włoskiej rzeźby ma Giovanni tę wielką zasługę, że pierwszy zaczął na szersze rozmiary rzeźbić en ronde bosse, a charakterystycznym w tej mierze objawem jest to, że swoją ambonę w pizańskiej katedrze nie oparł na słupach ale na karyatydach, z których jedna, Herkules, jest obnażoną postacią. Smutny to siłacz, nędzny, cieleśnie nie rozwinięty, z zapadłą piersią mnicha a nie z greckiemi muszkułami, ale lody zostały przełamane, z pod dłuta nowożytnego artysty wyszedł wolno stojący posąg nagiego mężczyzny.

Zadanie, którego ojciec rozwiązać nie potrafił, stworzenie typu Madonny, Giovanni podjął na nowo. Siena zbliżyła go w tej mierze do chrześciańskiego ideału, ale w zupełności nie zdołał on jeszcze osiągnąć wielkiego celu. Pozostało nam po nim kilka Madon z dziecięciem. Figury nie duże, mniej więcej przedstawiające jedną trzecią naturalnej wielkości człowieka. Najlepsza z nich, utrzymana tylko w górnej części, znajduje się w pizańskiem Campo santo, inne istniejące w całości: w Prato, Madonna della Cintola, w paduańskiej arenie, w muzeum berlińskiem i w Orvieto.

Dzieciątko Jezus zazwyczaj szczęśliwiej wyszło z pod dłuta, aniżeli Marya.

Giovanni chciał oddać w swej Madonnie przedewszystkiem macierzyńską miłość i na zewnątrz to uczucie w ten sposób uwydatnił, że matka trzyma dziecię na ręku, patrzy się na nie, a mały Jezus kładzie rączkę na koronie, albo na jej piersiach. O ile wyraz dziecięcia wypadł, na przykład w pizańskiej grupie i w Madonnie della Cintola zupełnie odpowiednio, o tyle napróżno silił się mistrz wlać w twarz Madonny ową słodycz i miłość, którą wyrazić zamierzał. Jego Madonna ma albo twardy wyraz twarzy, albo rodzaj skrzywienia, które niemiłe na widza robi wrażenie.

W każdym razie był Giovanni na dobrej drodze a rzeźbiąc swe Madonny stał już bliżej chrześciańskiego ideału, aniżeli Mikołaj, chciał stworzyć ową „Mater amabilis", która w sercach ówczesnych zastąpiła Madonnę królowę, na bizantyńskim siedzącą tronie.

W tej mierze zapatrywał się Pizano na francuską rzeźbę, na gotyckie wzory. Porównywając jego Madonny z Madonnami francuskiemi, z końca XII w., widzi się zależność Jana od artystycznych prądów we Francyi. Co do układu grup umiał on po części dorównać francuskim rzeźbom, co do wyrazu twarzy Madonny i Jezusa, znacznie się od tamtych różnił [1]).

Giovanni miał wpływ ogromny, był pośrednikiem, łącznikiem pomiędzy pizańską a sieneńską sztuką, z nim środek ciężkości artystycznego życia Toskanii przeniósł się z Pizy częścią do Sieny, częścią do Florencyi. Szkoła rzeźbiarska w Pizie straciła swe podstawy: połączenie ideałów starożytnej rzeźby z nowoczesnemi prądami idącemi z Północy, a zbliżyła się do dążeń, które się powoli w Sienie i we Florencyi wyrabiały. Następców Jana: Andrzeja i Nina trzeba już szukać we Florencyi, pomimo, że noszą nazwiska Pizanów, a bezpośrednich uczniów mistrza w Sienie.

---

[1]) Na słupie północnym portalu katedry w Saint-Denis, pochodzącym z drugiej połowy XII wieku, na „porte dorèe" w katedrze w Amiens, znajdują się grupy Madonny z Jezusem zupełnie tego samego układu co Madonny Jana Pizana. W muzeum Luvru widzieć można małą francuską Madonnę z kości słoniowej, istny wzór Madon Pizana w Campo santo albo w Prato.

ROZDZIAŁ SZÓSTY.

SIENEŃSKA ARCHITEKTURA I RZEŹBA W XIII I XIV W.

I.

Na Maremmie toskańskiej, pomiędzy miasteczkiem Monticiano i Chiusdino, stoją jeszcze wspaniałe ruiny opactwa San Galgano, które nietylko w politycznych dziejach Sieny, ale i w historyi toskańskiej architektury bardzo ważną odegrały rolę. Śmiało w górę strzelające mury i łuki tamtejszego kościoła świadczą jeszcze dzisiaj o jędrności i śmiałości gotyckiej budowy. Nosi ona ściśle północne formy, styl gotycki nie uległ w niej jeszcze włoskiemu wpływowi, i mogłaby stać nad brzegami Sekwany, gdzieś w okolicy owego opactwa Jumiege, z którego także już tylko piękne pozostały ruiny.

Pierwsza gotycka budowa, presbyterium świątyni w Saint-Denis, w Ile de France, powstała pomiędzy rokiem 1137 a 1143, w niej zadanie zlania się ścian kościelnej budowy ze sklepieniem w jednolitą całość za pomocą ostrołukowej konstrukcyi zostało stanowczo rozwiązane.

Z zaprowadzeniem chrześcijaństwa w Galii, duchowieństwo przyjęło do budowy kościołów, podobnie jak we Włoszech, plan rzymskiej bazyliki ze swą potrójną nawą, pokrytą drewnianą powałą, z nawą poprzeczną i z półkolistą apsydą. Główna nawa przeznaczona dla ludu, poprzeczna dla duchowieństwa, apsyda dla kapłana odprawiającego nabożeństwo przy ołtarzu na podwyższeniu, aby go dobrze było widać. I może nie myślanoby o nowej formie budowy kościoła, gdyby nie strop drewniany, który ciągle groził niebezpieczeństwem pożaru.



Fot. Alinari.

Fasada katedry w Sienie.

Myśl ceglanego sklepienia sama przez się nasuwała się. Znalazło się ono w bizantyńskiej architekturze, ale sklepienie rozpiera i osłabia mury; trzeba je było w ten sposób skonstruować, aby niezbyt na nich ciężyło.

Całe początkowe zadanie gotyki było: pogodzenie murowanego sklepienia z planem bazyliki. Lombardzka architektura, ani północny romanizm nie umiały jeszcze tego zadania rozwiązać; wzmocniły one sklepienie, ale nie zlały go w całość z murami.

Dopiero z początkiem XII wieku cel ten osiągnięto. Opat Suger chce przebudować opactwo Saint Denis i wynajduje sklepienie jednolite i mocne, jak dąb z ziemi wyrosły. Odtąd budują kościoły obszerne, akustyczne, jasne, tak silne jak skały, a przytem lekkie jak gałęzie. Złamany łuk, znany od dawna, staje się podstawą nowej architektury.

W lat niespełna pięćdziesiąt po pojawieniu się gotyki we Francyi, francuscy Cystersi pierwsi styl ten w odcieniu burgundzkim do Włoch wprowadzają, przebudowując kościół w Fossanuova, miejscowości położonej na dawnej via Appia, pomiędzy Rzymem a Neapolem.

Fossanuova była wówczas słynnem opactwem, w którem istniał rodzaj uniwersytetu zakonnego, zwanego studium artium. Uczono tam pomiędzy innemi także geometryi i architektury, a opactwo stało się punktem środkowym ruchu umysłowego i artystycznego w południowych Włoszech. Mnisi kształcili, jak się zdaje, nietylko swych alumnów, ale i świeckich uczniów w budownictwie, a wkrótce wpływ architektoniczny Fossanuowy stał się nadzwyczaj ważnym dla rozwoju sztuki. Tamtejsi architekci budowali niebawem gotyckie kościoły w Terracinie, w Piperno, w Ceccano, Ferentino, w Sermonecie i w Fondi, a przedewszystkiem w pobliskiem Casamari, gdzie Cystersi wielkie założyli opactwo.

Mnisi z Casamari rozszerzali dalej gotycką architekturę; budowali w r. 1208 opactwo S. Maria d'Arbona w Abruzzach, a nawet zapuścili się aż do Toskanii, gdzie objęli budowę opactwa benedyktyńskiego San Galgano, tudzież klasztoru w dolinie Mersy, trzynaście mil od Sieny.

Cystersi bardzo szybko rośli w Toskanii we wpływ i bogactwa, gdyż synowie najzamożniejszych rodów, jak Guidi, Visconti, Ardengeschi i Aldobrandeschi, wstępowali do ich zakonu.

Właśnie w r. 1218, kiedy się kończyły roboty w Casamari,

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



Fot. Alinari.

Fasada katedry w Sienie.

rozpoczynano budowę klasztoru w San Galgano, a podobieństwo planów obydwóch opactw każe się domyślać, że Donnus Joannes, architekt kościoła w Casamari, został kierownikiem tej budowy. Jeszcze kilku po nim pracowało tam mnichów-architektów, gdyż dopiero w r. 1255 opactwo zupełnie ukończonem zostało.

Wpływ Cystersów na architekturę włoską stał się bardzo ważnym; z jednej strony rozciągał się po Lombardyę i Marchię, z drugiej sięgał aż po Sycylię, gdzie ich zakon przebudowywał opactwo św. Mikołaja w Agrygencie i kościół Cystersyanek La Badiazza w pobliżu Mesyny, będący dzisiaj w ruinie. Nietylko Cystersi, ale i inne zakony, a mianowicie Franciszkanie i Dominikanie brali często wzory do swych kościołów z Fossanuova, z Casamari i z San Galgano, ale ich naśladownictwa są zwykle uboższe i nie dorównują czystości pierwotnych wzorów.

Bezpośrednio jednak wpływało San Galgano na architekturę Sieny.

Z początkiem XIII wieku uchwaliło wzbogacające się mieszczaństwo sieneńskie wznieść katedrę, odpowiadającą rozwojowi Rzeczypospolitej. Słynne chrześcijańskie kościoły we Włoszech stoją po większej części na gruzach dawnych rzymskich świątyń. W Sienie, w dziewiątym jeszcze wieku, wystawiono w miejsce świątyni Minerwy kościół, poświęcony Matce Boskiej, nazwany Maria Assunta. Rozmiary jednak kościoła były skromne, więc postanowiono go zburzyć i wybudować nową przepyszną świątynię.

Świątynia ta miała się stać chwałą Rzeczypospolitej i rzec można, wynikła z duszy Sieneńczyków. Była najdroższym klejnotem ich starań, ich troski przez dwa wieki i dlatego jest tak włoską, że nosi w sobie wszelkie zalety i błędy artystycznego poczucia włoskiego narodu.

Zaczęto ją budować w r. 1229, a pierwszym architektem, o którym wiemy, był Fra Vernaccio, mnich z San Galgano. W trzydzieści lat później, gdy już mury stały i kopuła była skończoną, w r. 1259, zaniepokoiło się całe miasto, gdyż poziom budowy od strony biskupstwa się obniżył. Gran Consiglio zajęło się sprawą; na posiedzeniu z dnia 11 lutego 1260 wybrano dziewięciu buoni uomini, z każdego terzo po trzech, którzyby kontrolowali roboty. Zmieniono architekta, zarząd budowy objął znów mnich z San Galgano, ale człowiek wielkich zdolności,

z którym Nicolo Pizano się zaprzyjaźnił. Nazywał się Melano, kierował robotami począwszy od r. 1260 przez lat czternaście i za jego czasów właściwie cała część konstrukcyjna gmachu ukończoną została.

Trudności, wynikające z położenia pagórka, na którym kościół stoi, były wielkie; nie dało się, jak w innych gotyckich katedrach, zbudować okrągłej apsydy, ale trzeba było, równo z pochyłością pagórka, zakończyć ją gładkim murem, zwłaszcza że tam, gdzie dzisiaj znajduje się kościół św. Jana, stała krypta, przeznaczona na baptisterium.

Plan zresztą katedry nie naśladował ściśle konstrukcyi kościoła w S. Galgano, ale w całej budowie widoczny jest wpływ lombardzko-pizański, co zresztą było rzeczą naturalną, że Sieeńczycy nie zaufali w tak ważnej architektonicznej sprawie jedynie budowniczym zakonu Cystersów, ale musieli do rady zawezwać także doświadczonych pizańskich architektów.

Katedra i w tej mierze odstępuje od planów innych podobnych kościołów, że kopuła nie spoczywa na czterech w kwadrat postawionych słupach, ale ma sześć kolumn za podstawę, a sześciokątne sklepienie przechodzi wyżej w nieregularny dwunastobok.

Tego rodzaju konstrukcya wymagała, aby kolumny bocznych naw usunęły się, począwszy od kopuły w kierunku ku apsydzie, z prostej linii, jaką zwykle idą, na prawo i na lewo.

Wskutek tego powstały nieregularności w samym planie świątyni, które sprawiają, że las kolumn, nie będąc bardzo systematycznym, staje się tem więcej malowniczym.

W r. 1226 zarząd robót powołał Mikołaja Pizana, aby podobną do pizańskiej stworzył ambonę. Siena zazdrościła Pizie.

Nicolo przybył z Arnolfem di Cambio i z młodym jeszcze wówczas synem swym Janem. Odtąd wpływ Pizanów na wykończenie, a mianowicie na ornamentacyę katedry staje się przeważnym. Idee pizańskiego stylu zaczynają przenikać gotykę mnichów z San Galgano. W kilkanaście lat później, gdy się talent Jana Pizana rozwinął i sława jego rozszerzyła, Sieneńczycy powołują go na naczelnego kierownika budowy, na „Capomaestra“ (1284) właśnie w chwili, kiedy trzeba było pomyśleć o przyozdobieniu fasady i ornamentacyi nagich dotąd murów.

Giovanni wziął się z miłością do pracy i działał na swem sta-



Fot. Alinari.

Fasada katedry w Orvieto.

nowisku prawie aż po koniec wieku, po rok 1298. Niestety niepodobna dzisiaj już zbadać, o ile w istniejącej świątyni, a mianowicie w fasadzie, która w sto lat później przebudowaną została, zachowały się jeszcze ślady jego talentu. W każdym razie nosi ona piętno architekty-rzeźbiarza, stojącego pod wpływem francuskiej gotyckiej sztuki.

Siena umiała uczcić zasługi wielkiego Pizańczyka, nadając mu obywatelstwo miasta i uwalniając na całe życie od podatków. Spoczywa on też obok ulubionej katedry, w Chiostro dei Canonici, a skromna płyta marmurowa na zewnętrznej ścianie pałacu arcybiskupiego pamięć jego tam przechowuje.

Równocześnie z katedrą w Sienie stawiało Orvieto swoje duomo, a obydwie siostrzane świątynie z tego samego wynikły architektonicznego kierunku. Fasada w Orvieto była dziełem Sieneńczyka, Wawrzyńca Maitani, który od roku 1310 aż do śmierci (1330) kierował jej budową.

Maitani znał oczywiście rysunki Pizana z sieneńskiej katedry, a chociaż fasada w Orvieto prawie już ukończoną została w chwili, kiedy nad sieneńską dopiero rozpoczynano pracować, to przecież macierzyństwo obydwu fasad Sienie się należy.

Fasada w Orvieto wypadła architektonicznie poprawniej, logiczniej w konstrukcyi, ale też i chłodniejsze robi wrażenie, aniżeli czoło katedry w Sienie, mniej ścisłe w rysunku, ale bardziej malownicze. Różnice zresztą tych obydwu fasad nie są co do charakteru całości zbyt wielkie; obydwie są wynikiem tego ducha włoskiego, tego dążenia do barwności, które architekturę niemal w malarstwo chciały przemienić. Włoskie poczucie artystyczne nie mogło ścierpieć owej bezwzględnej logiki, jaką się odznacza północny styl gotycki, owej architektonicznej scholastyki, przeprowadzonej w najdrobniejszych szczegółach. Włochom potrzeba było barw, malowideł, mozaik, rzeźb, rozmaitości, któreby oko bawiły.

Stojąc przed sieneńskiem duomo, widzi się jak północny styl gotycki uległ tutaj zupełnemu przekształceniu, rozszerzył się, rozsiadł i stracił strzelistość, która jest jego najistotniejszą właściwością. Na pierwszy rzut oka na fasadę, znać, że sieneńscy architekci byli nietylko budowniczymi, ale i rzeźbiarzami, że chcieli, aby się prace dłuta uwydatniały, że rozporządzali barwnemi marmurami i że zamiarem ich było okazać całą świetność

i całe bogactwo cennego materyału. Nazwa gotyki wprawdzie pozostała, ale jej duch rozwiany; mamy przed sobą zupełnie coś nowego: styl włoski, poprzedzający Odrodzenie.

Mimo malowniczości fasady, siła w niej niepospolita, talent artystów potężnie tutaj występuje. Osobliwie uderzają swą dekoracyjną energią rzeźbione słupy, przedzielające środkową bramę od pobocznych, istne sploty wawrzynów, różnorodnych owoców, z których tu i ówdzie wyglądają ludzkie głowy. W żadnym stylu architektonicznym nie odgrywa postać ludzka, użyta jako ornament, tak ważnej roli jak w gotyckim, a żaden znów ze stylów gotyckich nie posługuje się nią tak często, jak gotyk włoski. Postaciami sieneńskiej katedry niemal całe miasteczko zaludnićby można. Godzinami można stać przed tą nieporównaną fasadą, a co chwila znajduje się coś zajmującego, jakiś szczegół uderzający nas; taki tam przepych, takie bogactwo pomysłów, taka hojność geniuszu.

Różnice tej gotyki od gotyki północnej biją tutaj w oczy. Na północy bezwzględna tendencya pionowa, wszystko tam dąży do góry, ściany właściwie są tylko podstawą sklepienia, są tylko filarami. Gdzie się bez tego filaru obejść można, tam olbrzymie świeci okno. Smukła wieża, będąca częścią składową gmachu, jeszcze bardziej się do tego przyczynia, że budowa zdaje się uciekać z ziemi, w górę, w niebiosa.

We Włoszech przeciwnie; horyzontalna ściana, która istniała w romańskim kościele, w zasadzie nadal pozostała. Z północnej gotyki tyle tylko pionowej konstrukcyi przejęto, ile było koniecznie potrzeba do ubezpieczenia sklepień, gdzie się zaś można było rozszerzyć, tam się rozszerzano.

Styl romański, lombardzki, nie tak ścisły jak gotycki, pozwalający na różnorodne zmiany i dodatki, dostarczający szerokich ścian dla fresk i mozaik, więcej Włochom odpowiadał. Dlatego pomieszali oni gotyckie formy z romańskiemi, a dla malowniczości poświęcili czystość stylu. Architektura też włoska nie polega właściwie na nowych konstrukcyjnych zasadach, ale na nowych systemach ornamentacyjnych; bierze zewsząd to co malownicze, tak samo z gotyki, jak od Arabów, albo sycylijskich Normanów, zdobiąc swe mury w sposób nietyle wynikający z istoty architektonicznej gmachu, ile w zamiarze działania swą ornamentacyą na zmysł piękna.





Fot. Brogi we Florencyi.

Wnętrze katedry w Sienie.

Bruneleschi był może jedynym toskańskim architektem z poczucia, budowniczym, dla którego mur, sam przez się, swemi liniami miał sprawiać piękne wrażenie. Ale i idee Bruneleschiego uległy z czasem powszechnej tendencyi ornamentacyjnej.

Zaledwie katedra sieneńska stanęła w pełni swych form architektonicznych, a już nie zadawalała próżności ludu:

— — — or fu giammai
Gente si vana come la senese
Certo non la francesca si d'assai.

Sieneńska próżność tem bardziej cierpiała, że z początkiem XIV wieku zabierała się Florencya do postawienia świątyni, któraby wszystkie inne istniejące kościoły wielkością swą i przepychem przewyższała. Sieneńczycy tego znieść nie mogli, udali się więc w r. 1322 do Wawrzyńca Maitaniego w Orvieto, aby im podał plan przekształcenia katedry na daleko większą i wspanialszą świątynię. Maitani w sprawozdaniu, które niebawem przedłożył Signorii, zgodził się ze zdaniem starszyzny i radził, aby wybudować „gmach piękny i wspaniały o odpowiednich co do wysokości i długości i co do najmniejszych szczegółów proporcyach, w którymby nasz Pan Jezus Chrystus i najświętsza Matka jego w pochwalnych hymnach sławieni być mogli".

Do wykonania tego projektu przystąpiono jednak dopiero w lat kilkanaście, a w r. 1339 wielka Rada, Gran Consiglio, uchwaliła według wypracowanych już planów istniejącą katedrę przebudować. Dotychczasowa, 90 metrów długa świątynia, miała być tylko poprzeczną nawą olbrzymiego gmachu, której główne nawy miały stanąć w kierunku dzisiejszej Opera del Duomo.

Sieneńczyków rzeczywiście unosiła pycha, a była to pycha przed upadkiem. — Gdyby gmach ten był wykonany, byłby jednym z cudów świata, może najpiękniejszym i najwspanialszym kościołem chrześcijaństwa.

Kierownictwo nowej budowy poruczono architektowi króla Roberta neapolitańskiego, Sieneńczykowi z rodu. Nazywał on się Lando di Pietro, słynął jako znakomity artysta w całych Włoszech, homo magnae subtilitatis et adinventionis, a podobnie jak prawie wszyscy mistrze Odrodzenia, był zarazem rzeźbiarzem i złotnikiem. Ulał duży dzwon miejski we Florencyi, a dla Henryka VII zrobił cesarską koronę. Jeżeli plan wielkiej budowy,

przechowany w Opera del Duomo, jest jego dziełem, o czem prawie wątpić nie można, to Lando należał do najpierwszych budowniczych XIV wieku.

Niestety, upadek polityczny i ekonomiczny Sieny nie pozwolił dokończyć olbrzymiej katedry. Niebawem po rozpoczęciu robót nawiedziła Włochy owa straszna morowa zaraza z r. 1348, która o połowę zmniejszyła ludność Sieny, a nadto ciągłe rewolucye i zamieszania, a wskutek tego brak funduszów, tamowały pracę.

Co więcej, czy to wskutek zaprzestania robót, czy wskutek błędów konstrukcyi, zaczęły pękać mury rozpoczętej budowy, a Sieneńczycy musieli nawet się upokorzyć i zawezwali florentyńskich budowniczych do pomocy. Ci zaś rzecz zbadawszy, odradzili dalszej pracy, zwłaszcza że nowy gmach nawet w przeciągu stu lat nie mógłby być skończony.

Z zanadto śmiałych projektów pozostała tylko przepyszna ruina, o którą się dzisiaj opiera wązki dom podłużny, Opera del Duomo i portal smukły i śmiały, świadczący o szlachetności zamierzonego dzieła.

Porzucenie kosztownych planów i pęknięcie murów istniejącej katedry pociągnęło jednak za sobą przebudowanie jej w latach 1374—1377 i doprowadzenie do tego stanu, w którym ją dzisiaj widzimy [1]). Wówczas także ukończono ostatecznie fasadę, a artyści Bartolomeo di Tommé, Giacomo di Buonfredi i inni rzeźbiarze pracowali jeszcze w roku 1377 nad statuami i ornamentami, które ją zdobią. W trzy lata później musiało już być dzieło ukończone, gdyż w roku 1380 Andrea Vanni, przyjaciel świętej Katarzyny, otrzymał małą zapłatę za pomalowanie twarzy i rąk Matki Boskiej z dzieciędem i innych figur na fasadzie katedry, z okazyi uroczystości Wniebowzięcia.

Oprócz Duomo jedna jeszcze budowa leżała Sieneńczykom na sercu: przeistoczenie krypty opierającej się o fundamenta apsydy katedry, a służącej za baptisterium, na kościół św. Jana, któryby tworzył niejako drugą niższą fasadę świątyni, zakończającą godnie pagórek od strony miasta.

---

[1]) Na podstawie malowidła na jednej z okładek rachunków szpitala della Scala, przedstawiającego dawną katedrę, sądzi Douglas (str. 280), że przy przebudowaniu z lat 1374—77 nawet nawy kościoła powiększone zostały. Malowanie to wszakże jest tak niedołężne i w perspektywie błędne, że zdaniem mojem nie mogłoby służyć za dowód co do rozmiarów gmachu.

Tino di Camaino, jeden z najznakomitszych rzeźbiarzy sieneńskich w pierwszych latach XIV wieku, dokonał tego dzieła, a w r. 1317 rozpoczęto roboty około przepysznej fasady, która niestety niezupełnie została wykończoną. „E bella e gran cosa" była to rzecz piękna i wspaniała, powiada kronikarz. Mistrzem, który do niej dał rysunek, był właściwie rzeźbiarz a nie budowniczy. Mimo to jest ona ściślej gotycką, aniżeli fasada katedry, sumienniej się trzyma północnych w tej mierze idei.

Przyozdobienie chrzcielnicy u św. Jana miało później, w XV wieku, zajmować najcelniejszych toskańskich rzeźbiarzy.

Z kilkuwiekowej pracy około katedry, kościoła św. Jana i szpitala della Scala, na którą się składały wszystkie wybitne siły artystyczne Sieny, powstał ów dziwnie piękny plac katedralny, z którym chyba plac św. Marka co do barwności i południowej fantazyi współzawodniczyć może. Ale plac sieneński odpowiada więcej duszy i usposobieniu włoskiemu, gdyż w Wenecyi zanadto znać oryentalne wpływy.

Urok włoskiego geniuszu jeszcze potężniej działa, gdy się wejdzie do wnętrza katedry. Pięć wieków pracowali tam sieneńscy rzeźbiarze i malarze, aby ozdobić ten przybytek wiary, narodowej dumy, rodzinnych marzeń i artystycznych ideałów. Gdy w godzinach popołudniowych słońce rzuci promieniami światła pomiędzy las gotyckich, czarnobiałych słupów, gdy oświeci ambonę Pizanów, ciborium Vecchiety, przepyszne wejście do biblioteki Piccolominich Mariny i freski Pintoricchia, gdy rozbudzi te szeregi barwnych, charakterystycznych głów papieskich, które oryginalny gzems stanowią — to ma się uczucie, że się stoi w świątyni, w której duch włoski się skrystalizował i przemienił w ciało: w mury, w rzeźby i obrazy.

Bardziej narodowego przybytku niema w całych Włoszech.

Z czasów wpływu gotyckiej architektury posiada Siena nie wiele kościołów. Gmach Franciszkanów był budowany z końcem XIII wieku w stylu włosko-gotyckim, ale po spaleniu się z gruntu odnowiony, nie należy jako dzieło architektoniczne do zbyt cennych zabytków. Pierwotny kościół budowali słynni architekci Agostino di Giovanni i Agnolo di Ventura, uczniowie Jana z Pizy.

Dominikanie zadowalali się zrazu mniejszym kościołem, który rozpoczęli budować w r. 1220 na pagórku San Prospero, nad

Fontebrandą. Z końcem XV wieku postanowili jednak wznieść daleko większy gmach, któryby z franciszkańską świątynią mógł iść w zawody. Zasadą ich, jak również i Franciszkanów, było: jak najbardziej rozszerzać środkową nawę na niekorzyść wielkości naw bocznych, aby jak najwięcej pobożnych mogło się gromadzić około ambony, umieszczonej oczywiście w nawie środkowej.

Pomimo że Dominikanie budowali swój gmach w czasach Odrodzenia, przecież wybrali architekturę gotycką. Ogromny kościół, na zewnątrz niedokończony, swem wspaniałem położeniem i ciemnemi, ponuremi murami sprawia zupełnie inne artystyczne wrażenie, aniżeli katedra. W Duomo wyrafinowana sztuka, w San Domenico surowa prostota, istny szary habit mniszy obok kardynała, przybranego w jedwabie i koronki.

Oprócz katedry zespalał przez długie czasy ratusz, Palazzo publico, ruch artystyczny Sieny. Jedna to z najbardziej charakterystycznych budowli we Włoszech, zamykająca ową przepyszną konchę, rynek sieneński, na którym odbywały się zgromadzenia ludowe, stanowiące o wojnie i pokoju, na którym św. Bernardyn miewał swoje kazania, na którym wreszcie do dziś dnia rozgrywają się owe roznamiętniające wyścigi, sieneńskie Palio.

Plan ratusza przedłożyli Signorii jeszcze przed rokiem 1246 ci sami architekci, którzy później budowali San Francesco, a rysunek tak się podobał, że rząd zamianował Agostina i Agnola dyrektorami miejskich budowli.

Całą niższą część gmachu wzniesiono z trawertynu, wyższą z cegły, podobnie jak to bywało w większej części prywatnych sieneńskich pałaców. Cegła była właściwie materyałem świeckiej architektury w Sienie.

Budowę rozpoczęto po roku 1288 a skończono ją już w roku 1309 z wyjątkiem środkowego podwyższenia, które dobudowano w XV stuleciu. Wieżę wystawiono pózniej w latach od r. 1338—1349; pracowało nad jej planem aż ośmiu architektów, a pomiędzy nimi Agostino di Giovanni i sławny złotnik, Ugolino de Vieri. Rząd sieneński, zobaczywszy śmiały projekt, nie chciał wierzyć, aby się taka budowa utrzymać mogła, a gdy artyści zapewniali, że wieża stać będzie na wieki, ojcowie miasta zezwolili na jej wykonanie, ale pod warunkiem, że architekci



Fot. Alinari.

Palazzo Tolomei w Sienie.



Fot. Alinari.

Widok wieży Mangii z ulicy Duprè w Sienie.

zobowiążą się pod słowem honoru, że gmach nie runie, „che non cade“.

Artyści dali słowo i wieża stoi do dziś dnia.

Prześliczną galeryę wieży, która jakby korona w górze się rozszerza i jeszcze bardziej jej smukłość i lekkość uwydatnia, rysował malarz z zawodu, Lippo Memmi. Kaplica zaś u spodu, Capella del voto, została wzniesiona po pomorze z roku 1348. W roku 1352 rozpoczęto pracę, ale rzecz się nie podobała, przerwano więc roboty i dopiero w roku 1376 ponownie do nich wrócono. Później zaś w r. 1460 dodano nowy fryz, pomysłu Antonia Federighi.

Wieżę przezwano „Mangia“, gdyż ów sługa miejski, który po raz pierwszy młotkiem godziny na niej wybijał, nazywał się Mangia. Później dano tę nazwę automatowi, spełniającemu strażnika zadanie, a wreszcie na całą wieżę przeniesiono owe zagadkowe miano.

Charakterystyczną cechę Sieny stanowią do dziś dnia jej pałace, prawie wszystkie gotyckie, bo powstały w XIII i XIV wieku. Ponure, jakby fortece, bez wspaniałych portali, na parterze po większej części nie mające okien, zachwycają oko swą harmonią, swemi proporcyami, swem rozczłonkowaniem fasady i pysznemi gotyckiemi oknami pierwszego i drugiego piętra [1]), przedzielonemi marmurowemi słupkami „colonelli“ na dwie lub trzy części.

Pomimo, że w czasie walk pomiędzy stronnictwami zwycięzcy najczęściej burzyli domy swoich przeciwników, przecież sporo tych pałaców jeszcze się utrzymało. Brak im tylko owych wież obronnych, które nad dachami sterczały. Jedynie Palazzo Saracini zachował jeszcze część tej historycznej wieży, z której tambor miejski, Cereto Ceccolini, zdawał sprawę ludowi o przebiegu bitwy pod Monteperti.

Najdawniejszym z tych gmachów zdaje się być pałac Tolomeich, nie wielki, ale swą budową, swemi rozmiarami dziwnie poważny, potężny.

Mało który gmach prywatny na świecie może się poszczycić takim napisem: „Jakób Ptolomaeus ten gmach około r. 1200

---

[1]) Ze względu na gotycki styl ratusza powzięła Signoria w r. 1297 postanowienie, że na Piazza del Campo mogą być budowane tylko pałace z gotyckiemi oknami.

wybudował. Wskutek późniejszych zaburzeń — civilium dissentionum injuria — niejednokrotnie uszkodzony, został w r. 1272 odrestaurowany, a w r. 1585 odnowiony".

Siedmset lat ta sama rodzina go zamieszkuje.

Naprzeciwko dawna siedziba wrogich Tolomeom: Salimbenich. W każdej prawie ulicy pełne ponurego nieraz uroku odwieczne kamienice. Pałac Sansedonich, jeden z najdawniejszych, z resztkami dawnej wysokiej wieży, pałac d'Elci Pannochieschi, obydwa na ratuszowym placu, pałac Buonsignorich przy Via S. Pietro o bardzo pięknej architekturze, palazzo Marsili przy Via della Città, palazzo Grottanelli, ongi siedziba kapitana di guerra, należą do klejnotów sieneńskiego budownictwa.

Wielka ilość prywatnych i publicznych gmachów, które wznoszono w XIII i XIV wieku, wyrobiła bardzo dzielnych budowniczych, którzy się rozchodzili po całych Włoszech, po Orvieto, Rzymie, Neapolu, roznosząc sieneński styl architektoniczny. — Z pomiędzy nich wyszczególnia się imię Giovanniego di Stefano, który był jednym z architektów katedry w Orvieto, a co więcej, przebudowywał bazylikę Laterańską w Rzymie. Z pomroku wychodzi także postać Lukki di Giovanni, nauczyciela Quercii, największego rzeźbiarza, jakiego Siena wydała. Lukka kierował również przez dłuższy czas budową duomo w Orvieto i pracował nad pizańskiem Campo santo.

Także Giovanni di Cecco chlubnie zapisał się w pamięci Sieneńczyków, gdyż on głównie budował kaplicę del Voto. Wreszcie Michele Ser Memmo głośną się cieszył sławą, zwano go artista universale, tak biegłym był w każdym dziale sztuki.

II.

Gdy Niccolo Pizano przybył do Sieny, aby pracować nad swoją słynną amboną, liczono tam wówczas sześćdziesięciu rzeźbiarzy, którzy mieli swoje warsztaty. Oczywiście nie byli to rzeźbiarze-artyści, ale raczej kamieniarze, maestri di pietra, którzy ciosali kamień do budowy, a przytem ornamenty do kościołów i nagrobki skromnej wartości. Tworzyli oni dość znaczną kor-

poracyę, której statuty przepisywały ściśle określoną naukę dla czeladników.

Siena dziedziczyła co do techniki budowniczej i rzeźbiarskiej lombardzkie a właściwie Komasków tradycye, za czasów longobardzkich bowiem stawiano w samem mieście i w okolicy sporo kościołów. Do najcelniejszych należy Santa Mintiola di Torri, gdzie się utrzymały rzeźby, przedstawiające Ewę, wygnanie z raju, zamordowanie Abla, a nadto zajmujące kapitele z ptakami, lwami i różnorodnemi fantastycznemi zwierzętami. Także w San Giovanni d'Asso znajdują się rzeźby ornamentalne z owych czasów, a wszystkie noszą cechy maestrów Komasków, śmiałą rękę i pewną chęć brania motywów z natury.

Do bardzo oryginalnych zabytków z epoki przed Pizanem należy płaskorzeźba, przedstawiaąca: Zwiastowanie, Narodzenie Jezusa i Trzech Królów, zachowana w kaplicy św. Ansana w sieneńskiej katedrze. Jest to także praca wykonana na sposób Komasków, ale widocznie pod wpływem starożytnych rzeźb etruskich, na co wskazują krótkie, krępe postacie.

Pizanie przenieśli punkt ciężkości rozwoju włoskiej rzeźby z Pizy do Sieny, a pracując tam dłużej, wykształcili miejscową szkołę, która zapewniła Sienie pod koniec XIII i w pierwszych dziesiątkach XIV wieku pod względem sztuki rzeźbiarskiej przodownictwo na całym półwyspie.

Ozdoby rzeźbiarskie katedry wymagały wielu artystów, a z czasem tylu się ich wykształciło, że nie mieli dość zajęcia w rodzinnem mieście. Sława ich wszakże rozeszła się szybko i niebawem powierzano im roboty po sąsiednich i dalszych miastach, a przeważnie stawianie grobowców.

Florencya, państwo podówczas nadzwyczaj demokratyczne, o skromnych tradycyach, nie wprowadziła jeszcze zwyczaju czczenia znakomitych obywateli bogatemi pomnikami, jak Medyolan, Verona, Neapol, które miały swe despotyczne dynastye. Rody Skaligerów, Viscontich, Anjou przekazały nam przepyszne grobowce z pierwszej połowy XIV wieku. Florencya jeszcze wówczas nie miała swego Panteonu i dopiero Andrzej Pizano swemi drzwiami do Baptisterium (1330) rozpoczyna tam świetną epokę rzeźbiarstwa.

Kto więc w pierwszych lat dziesiątkach chciał w Toskanii pomnik postawić, udawał się do Sieny.

Sieneńscy też rzeźbiarze stworzyli pewne artystyczne typy nagrobków, które na długo się utrzymały.

Ich rysunek mniej więcej ten sam: sarkofag stojący na konsolach, przyczepiony do muru kościoła. Zmarły spoczywa na sarkofagu, którego niższą część zdobią płaskorzeźby. Tak w przedstawieniu postaci zmarłego, jak w płaskorzeźbach, objawia się kierunek bardzo realistyczny.

Przedewszystkiem chcieli ci artyści uwiecznić z marmuru osobistość zmarłego a nawet przedstawić ją w jej otoczeniu, w jej zwykłych zajęciach, słowem w płaskorzeźbach życie jej opowiedzieć. Był to krok niesłychanie ważny w rozwoju sztuki rzeźbiarskiej, dzielnie pobudzający fantazyę. Artyści odrywali się w ten sposób od wiecznie tych samych tematów, czerpanych z Pisma świętego i kanonów, przekazanych kościelną tradycyą, stawali o własnych siłach.

Tej zasługi sieneńskich rzeźbiarzy zwykle się nie podnosi, pomimo że w tej mierze byli oni dla innych szkół rzeźbiarskich we Włoszech nauczycielami.

W Massa di Maremma istnieje urna nad wielkim ołtarzem, mieszcząca ciało św. Carbona, tamtejszego biskupa, ozdobiona pięcioma płaskorzeźbami. Święty przyjmuje posłów papieskich, pije mleko sarny, która wyszła z lasu, leczy chorych, odprawia mszę w obecności papieża. W tych rzeźbionych obrazach dużo zmysłu spostrzegawczego i samodzielności. Giovanni Pizano nauczył sieneńskich rzeźbiarzy patrzeć na przyrodę i własnych sił próbować. Nad sarkofagiem znajduje się dwanaście małych, bardzo dobrze modelowanych posążków. Sarkofag wykonał rzeźbiarz Goro di Gregorio, który pracował nad fasadą katedry i brał udział w budowie obronnych murów Sieny.

Głośniejszym od Gora zdawał się być Rama di Paganello, ale niestety nie znamy dzieła, którebyśmy mu z pewnością przypisać mogli. Tyle o nim wiemy, że musiał do bardzo surowych jeszcze należeć ludzi, bo bił, czy nawet zabił żonę. Ale sławę miał wielką, gdyż dekret ułaskawiający go i puszczający zbrodniczy czyn w niepamięć, nazywa go jednym z najznakomitszych artystów, jacy „na świecie istnieją“.

Dla historyi ówczesnej sieneńskiej rzeźby niepowetowaną stratą jest pożar kościoła Franciszkanów w r. 1615, tam bowiem istniały najpiękniejsze grobowce bogatych rodzin, które w płomieniach



Fot. Alinari.

Tino da Camaino. Pomnik cesarza Henryka VII. Piza. Camposanto.

przepadły. Z tego też powodu nić rozwoju rzeźbiarstwa zdaje się w początkach XIV wieku w samej Sienie przerywać i musimy ją często nawiązywać dziełami tamtejszych mistrzów, rozsianemi po innych miastach.

Poza Sieną utrzymało się sporo dzieł Tina di Camaino (1298—1338), najznakomitszego artysty z tej generacyi sieneńskich rzeźbiarzy, którzy się wyrobili pod wpływem Jana z Pizy. Tino, podobnie jak wielu innych, pracował około katedry i to aż lat trzydzieści ośm (1300—1338), ale równocześnie przyjmował obce zamówienia.

Najbardziej znanemi jego dziełami jest pomnik cesarza Henryka VII w pizańskiem Campo santo (1315) i sławna alegorya miasta Pizy, którą dotąd samemu Janowi przypisywano. Pomnik był początkowo daleko wspanialszym niż dzisiaj i zdobił presbiteryum katedry.

Wczesna śmierć młodego cesarza, który w drodze do Rzymu umarł (1313), odbiła się smutnem echem w całych Włoszech, po nim bowiem spodziewano się zakończenia walk stronnictw, rozdzierających ojczyznę i uspokojenia namiętności. Dante całe swe nadzieje pokładał na przybywającym z Północy Henryku; Cino da Pistoia w pięknym, głębokiem patryotycznem uczuciem owianym wierszu, śmierć jego opłakiwał.

We dwa lata po śmierci cesarza stanął ów pomnik w pizańskiej katedrze, a sam fakt, że sieneńskiemu mistrzowi wykonanie grobowca powierzono, świadczy, że Tino był wówczas najsłynniejszym rzeźbiarzem.

Supino próbował niedawno w teoryi [1]) przynajmniej odtworzyć ten sarkofag, opierając się na rysunku innego grobowca tego samego artysty w Santa Maria Novella, tudzież na pięknym pomniku królowej węgierskiej w Donna Regina, w Neapolu.

Miało to być wspaniałe dzieło artystyczne, w które wchodziły grupy zebrane dzisiaj w Museo civico w Pizie, tudzież statuy, zdobiące grobowiec arcybiskupa Ricciego w Campo santo. Najsłynniejsza z tych grup „La Pisa" przedstawia kobietę w królewskiej koronie, piastującą dwoje dzieci i stojącą na słupie, który podtrzymują cztery alegoryczne postacie.

W dzisiejszej swej formie mieści się grobowiec Henryka na

---

[1]) Archivio storico dell' arte. 1895.

konsoli i jest tylko częścią dawnej wielkiej całości. Młody cesarz leży na marmurowej podstawie, na której wyrzeźbionych jest dwunastu obok siebie stojących apostołów. Na końcach konsoli umieszczono dwie figury świętych, które widocznie stały gdzieindziej na pierwotnym grobowcu.

W rzeźbach tych, na wskróś sieneńskich, znać ogromny postęp od czasów Jana Pizana. Przedewszystkiem Tino panuje już zupełnie nad oddawaniem człowieka en ronde bosse, a co więcej, pozbył się owego niepokoju, owych konwulsyjnie wyrażających się namiętności, które charakteryzowały dzieła Pizana, a natomiast zapanowały nad jego postaciami: miara, pokój i słodycz. Siena wykształciła własną rzeźbiarską szkołę, odpowiadającą temu duchowi, jaki ożywiał jej malarstwo.

Bardzo znakomitemi dziełami Tina są także pomniki biskupa Antonia d'Orso we florentyńskiej katedrze, z siedzącą postacią zmarłego (1322), i biskupa Feliksa Alliotti w Santa Maria Novella w tym samym wykonany czasie. Marcel Reymond [1]) przypisuje mu także jeden z najbardziej zajmujących pomników XIV wieku we Florencyi, grobowiec rodziny Boroncelli (1327?).

Sam fakt już, że do Florencyi powołano wtedy sieneńskiego mistrza do wykonania tylu prac artystycznych świadczy, że żaden z tamtejszych rzeźbiarzy nie mógł się z nim równać.

Znanym on był na całym półwyspie.

W ostatnich latach swego życia pracował w służbie dworu andegaweńskiego w Neapolu, gdzie zapanował nad tamtejszym artystycznym ruchem.

Nie był on zresztą pierwszym rzeźbiarzem sieneńskim, którego do Neapolu powoływano. Gdy Bartolomeo da Capua, wielki protonotaryusz króla Roberta, stawiał w r. 1314 wspaniały pałac w Neapolu, sprowadził już rzeźbiarzy i mozaicystów zajętych w Orvieto, którymi byli po większej części Sieneńczycy.

Sieneńscy więc rzeźbiarze mieli tam od dawna ustaloną sławę. Tino zresztą przyczynił się nie mało do jej podniesienia. Według istniejących dokumentów w neapolitańskich archiwach przypuścić trzeba, że zajmował on tam kierujące stanowisko w rzeczach sztuki, że nawet malarskie prace podlegały jego kierun-

[1]) Gazette de beaux arts. 1893, str. 330.

kowi, gdyż były wykonywane „z wiedzą i z zezwoleniem magistra Tino de Senis".

Pierwszą, jak się zdaje, jego pracą w Neapolu był grobowiec Katarzyny Austryaczki, żony Karola księcia Kalabryi, zmarłej 18 stycznia 1322. — Pomnik ten znajduje się w San Lorenzo maggiore.

Tino przybył do Neapolu z Florencyi; zajął się zaraz sprowadzeniem materyałów z Rzymu, bo podówczas mury wiecznego miasta służyły dla Neapolu i dla katedry w Orvieto za łomy marmuru. Do Orvieto spławiano je na tratwach Tybrem, pod wodę, do Neapolu przewożono na wozach zaprzężonych bawołami.

Pomocnikiem rzeźbiarskim Tina był Neapolitańczyk Gallardo da Napoli, a architektonicznym spólnikiem Francesco di Vico.

Prace Tina tak się podobały, że gdy w kilka miesięcy po Katarzynie Austryaczce umarła Marya węgierska, wdowa po Karolu II, zamówiono u niego ów wielki grobowiec w Santa Maria di Donna Regina, który należy do najznakomitszych i najlepiej utrzymanych dzieł mistrza. Tino wraz ze swym pomocnikiem Gallardem wykończył go w r. 1325 w przeciągu kilku miesięcy i otrzymał zań wysoką sumę 10.000 lir.

Później pracował sieneński artysta w Santa Chiara w Neapolu, gdzie się znajdują dwa dzieła jego dłuta: grobowce księcia i księżnej Kalabryi, ukończone dopiero po roku 1333, podobne do mauzoleum królowej, tylko w skromniejszych rozmiarach.

Także w Lorenzo Maggiore wykonał on mały pomnik dla dzieckiem zmarłej córeczki Karola di Calabria i drugiej jego żony Maryi de Valois, a według wszelkiego podobieństwa do prawdy przypisać mu trzeba jeszcze dwa grobowce u Dominikanów: dla Filipa di Taranto i Jana di Durazzo, brata króla Roberta.

Tino umarł w Neapolu z końcem roku 1337, pracując tam lat dwanaście dla chwały sieneńskiej sztuki.

Dwóch innych sieneńskich uczniów Jana Pizana, o których jużeśmy wspomnieli, mówiąc o architekturze, działało w tym samym kierunku co Tino, po toskańskich miastach. Byli nimi Agostino di Giovanni i Agnolo di Ventura.

O ich talencie mamy bardzo znakomite świadectwo, bo świadectwo Giotta:

Przejeżdżając do Neapolu przez Orvieto, widział tam mistrz

florentyński prace tych dwóch Sieneńczyków na fasadzie katedry, które tak go zachwyciły, że poradził gminie w Arezzo, aby u nich zamówiła nagrobek biskupa Gwidona Tarleti.

Ów Gwido należał do bardzo niespokojnych wojowniczych kościelnych dygnitarzy.

Jako biskup i dożywotni signor miasta Arezzo, naraziwszy się papieżowi, połączył się z Ludwikiem Bawarskim, brał udział w niejednej bitwie, a 30 maja 1327 włożył własnoręcznie w medyolańskiej katedrze słynną lombardzką koronę na głowę cesarza. Ale monarcha wyzyskawszy prałata opuścił go, podejrzywając o intrygi z Florencyą. Biskup poddał się wskutek tego znowu papieżowi (Janowi XXII), żył dalej spokojnie i umarł w zamku Montenero na Maremmach.

Jedyną po nim pamiątką to ów sarkofag w katedrze w Arezzo. Pod gotyckim baldachimem spoczywa postać biskupa, anioły odsłaniają ją, usuwając kotarę, a poniżej szesnaście płaskorzeźb opowiada życie zmarłego.

Są tam wojownicze sceny, jak biskup wjeżdża z pocztem rycerzy do miasta Caprery, które zmusił do poddania się, są płaskorzeźby pełne życia, dramatycznej siły, a niektóre z postaci bardzo udane, jak n. p. kobieta, która z ruchem szczerego bólu wyciąga ręce ku zmarłemu, albo inna, która sobie włosy z rozpaczy wyrywa.

Agostino i Agnolo zmarli w połowie XIV wieku i zdaje się, że raz tylko pracowali nad wspólnem dziełem, a mianowicie w Arezzo. Nie byli oni braćmi, jak to dawniejsi utrzymywali historycy sztuki.

Przewyższył może tych mistrzów talentem ich uczeń Gano, wielki realista.

W katedrze sieneńskiej utrzymał się bardzo świetny jego dłuta grobowiec kardynała Riccarda Petronio. Grobowiec, jak wiele innych pomników szkoły sieneńskiej, spoczywa na konsolach, i jak inne, zdobny płaskorzeźbą i figurami odsuwającemi kotarę nad postacią zmarłego. Oryginalniejszym pomysłem jest rodzaj gotyckiej kapliczki, tworzącej u góry zakończenie kompozycyi, w której stoją trzy postacie świętych. Dodatek ten może niezupełnie odpowiada architekturze pomnika, ale w każdym razie przyczynia się do jego malowniczości.

Znakomite dwa monumenty Gana znajdują się w kościele



Fot. Alinari.

Gano. Sarkofag kardynała Riccarda Petronio w sieneńskiej katedrze.



Fot. Alinari.

Cellino di Nese. Szczegół z grobowca Cina de'Sinibaldi w Pistoi, w katedrze.

w Casole, w okolicy Sieny. Są to grobowce biskupów Tomasza di Andrea i Raniera Porina, w których osobliwie postać tego ostatniego uderza życiem i prawdą.

Gano widocznie nie troszczył się o rzeźbiarskie tradycye, chciał portretować i jak umiał portretował. To mu się udawało. Porino wyborną jest postacią; ubrany w obcisły kaftan, po którym spada płaszcz pięknie się fałdujący, ma w prawej ręce książkę, a lewą płaszcz podtrzymuje. Biret na głowie, miecz u boku, cała figura śmiała, mową i mieczem obrońca Ghibellinizmu, partyzant Henryka VII. Jest to chyba jeden z najciekawszych ówczesnych pomników.

Drugi z sarkofagów w Casole przedstawia spokojniejszą osobistość Tomasza di Andrea, biskupa Pistoi, komisarza papieża Mikołaja IV w Toskanii, zmarłego w r. 1303. — Biskup spoczywa z rękami złożonemi na piersiach, poważny, nie należący do wojującego kościoła. Anioły podtrzymują kotarę.

Za niepospolitym talentem Gana i to zdaje się przemawiać, że jeden z jego pomników kazano w r. 1346 wynieść z kościoła della Serre, gdyż statua pochowanego tam Hugona Cansoronti, nieznanej nam zresztą osobistości, tak uderzała imaginacyę swą pięknością, że lud nie chciał wierzyć, aby ten posąg nie wyobrażał świętego i modły swe przed nim odprawiał.

Z przedstawieniem głównych zdarzeń z żywota zmarłego na nagrobkach wiąże się cała serya pomników, tak zwanych „profesorskich", których sporą ilość się w uniwersyteckiem mieście, w Bolonii, spotyka.

Na sarkofagu widzimy tam poważną osobistość, uczącą w około niej zgromadzonych słuchaczy, pomiędzy którymi zazwyczaj sporo się znajduje mnichów. Są to z tego względu zajmujące pomniki, że przechowały nam mniej lub więcej wierne typy średniowiecznych studentów.

Początek tych grobowców zdaje się być sieneński, a najdawniejszy z nich, w katedrze w Pistoi, jest dziełem sieneńskiego rzeźbiarza Cellina di Nese, przyjaciela Dantego, który go wykonał w r. 1337, aby uczcić słynnego Cinę di Sinibaldi, owego poetę, o którym mówiliśmy i słynnego profesora prawa.

Pomnik spoczywa sieneńskim sposobem na konsolach; co do architektonicznej koncepcyi nie wiele ma wartości, ale ze względu na przedstawione na nim postacie, więcej niż inne nas uczy. —

Artysta w dwóch płaskorzeźbach ten sam oddał temat. Pod wysokim baldachimem siedzi Cino, trzymając w lewej ręce rękopis a prawą wyciągając ku sześciu słuchaczom, z których po trzech stoi z każdej strony. Jeden z nich ubrany w zakonny habit, a jeden zdaje się być młodą kobietą. Profesor samą już wielkością swej postaci odróżnia się od uczniów, bardzo zajęty swym przedmiotem i zadowolony z siebie.

U dołu znów podobna scena w zmniejszonych rozmiarach, z tą tylko różnicą, że artysta umieścił tutaj katedrę z profesorem po lewej stronie marmurowej płyty, a dziewięciu słuchaczy w ławkach poza pulpitami.

Cellino mieszkał jakiś czas we Florencyi, tam został skazany na wygnanie; pracował także w Pizie (1349—75), gdzie wykonał grobowiec Liga Ammanatiego w Capella Ammanati, a zapewne i gotyckie ciborium nad głównem wejściem do Campo santo, mieszczące Madonnę w otoczeniu świętych, z klęczącym przed nią fundatorem Piotrem Gambacorti.

Także w sieneńskim uniwersytecie znajduje się profesorski nagrobek uczonego Nicola Arringheri, pochodzący z drugiej połowy XIV wieku (1374), z leżącą postacią zmarłego i płaskorzeźbą, przedstawiającą jego wykład uniwersytecki. U stóp profesora stoi posążek „w żalu pogrążonej umiejętności".

III.

Sposobność do zupełnego rozkwitu znalazła sieneńska rzeźba w pierwszej połowie XIV wieku przy budowie wspaniałej katedry w Orvieto.

Budową kierował, jak wiemy, w czasie od roku 1310 do 1330 sieneński architekt i rzeźbiarz Lorenzo Maitani, jeden z najznakomitszych artystów, jacy się wyrobili przy pracy nad sieneńskiem duomo.

Pierwotny plan katedry chybiony, nie zadowalał zarząd budowy, powołano więc Maitaniego, który zmienił rysunki i nadał słynnej budowie ową wytworną całość, którą do dziś dnia podziwiamy.

Wspaniała fasada jego jest pomysłu.

Maitani pozostał do śmierci w Orvieto, sam rzeźbił w marmurze i bronzie, a po nim jeszcze jego synowie pracowali jako architekci, a zapewne i jako rzeźbiarze, nad wykończeniem ojcowskich planów.

Płaskorzeźby na fasadzie orwietańskiej katedry są w ogóle największem dziełem dłuta we Włoszech, pokrywają one 112 kwadratowych metrów przestrzeni.

Co do ich właściwego pochodzenia wywiązały się w ostatnich czasach sprzeczne zdania. Burckhard i Bode, równie jak większość dawniejszych historyków sztuki, którzy się katedrą w Orvieto zajmowali, przyznają je sieneńskim rzeźbiarzom, opierając się nietylko na sieneńskim tego dzieła charakterze, ale i na świadectwach Eneasza Sylwiusza, tudzież na innych wzmiankach w tej mierze, które na sieneńskich wskazują rzeźbiarzy.

Przeciw temu twierdzeniu wystąpił znakomity historyk florentyńskiej rzeźby Marcel Reymond, przypisując owe dzieło częścią florentyńskiej, częścią pizańskiej szkole. P. Reymond wykazuje, co zresztą już inni przed nim spostrzegli, dwa odrębne typy w pojęciu i wykonaniu tych płaskorzeźb, z których żaden nie zdaje mu się nosić cech sieneńskich.

Dwoistość wykonania nie dowodzi wszakże, że nad jedną częścią płaskorzeźb mieli pracować florentyńscy a nad drugą pizańscy mistrze. Świadczyłaby ona tylko, że nie wszyscy zajęci tam artyści byli równej miary, obok wielkiego rzeźbiarskiego talentu mogli pomagać mniej uzdolnieni artyści. Zresztą nad całem dziełem pracowano czas dłuższy, co także musiało wpłynąć na zmianę i jakość stylu i wykonania.

Że Maitani był twórcą fasady i przez długi czas brał osobiście udział w robotach, niema wątpliwości; Sieneńczyk, zapewne własnymi otaczał się ludźmi.

Wywody p. Reymonda nie są oparte na historycznie ugruntowanych faktach, ale wysnuł on je z estetycznych wrażeń, które nie mogą stanowić niezachwianej badania podstawy. — Gdybyśmy nie mieli żadnych tradycyj, odnoszących się do rzeźb w Orvieto, gdyby nie było pewności, że mnóstwo sieneńskich architektów i rzeźbiarzy tam pracowało, to musielibyśmy sąd nasz fundować tylko na stylistycznej krytyce, skoro jednak przeszłość wiele nam

przekazała faktów popierających zdanie Burckharda, to nie mamy najmniejszego powodu stwarzać nowych hipotez.

Nie chcemy bynajmniej zaprzeczać, że wśród licznych rzeźbiarzy nie było w Orvieto i Florentyńczyków, sądzimy tylko, że inspiracya do tych rzeźb wyszła z Sieny, że wykonanie ich przeważnie zawdzięczać należy sieneńskim rękom i że noszą one cechy sieneńskiego artystycznego ducha. Andrzej Pizano był wprawdzie architektem katedry w Orvieto od roku 1347 przez krótki czas, ale wtedy rzeźby zdobiące fasadę były już ukończone, a florentyński mistrz nie mógł ich przeistaczać i zapewne nie miał potrzeby zmieniania tego, co Maitani ku zadowoleniu gminy wraz ze swymi pomocnikami wykonał.

Daleko mniej jeszcze wpływu na wykończenie rzeźb fasady mógł mieć Andrea Orcagua, który dużo później, bo w r. 1358 zamianowany Capomaestrem w Orvieto do r. 1362 ten urząd piastował, ale około Orsanmichele we Florencyi zajęty, bardzo mało w Orvieto przebywał. Za jego czasów pracowano głównie nad oknem i mozaikami fasady, które nie miały wypaść pomyślnie, gdyż pasty szklane niedokładnie były ze sobą spojone, a komisya miejska, która mozaikę zbadać miała, wyraziła z tego powodu swą obawę, aby dzieło nie uległo szybkiemu zniszczeniu.

Przypatrzmy się owym płaskorzeźbom.

Na czterech pilastrach pomiędzy portalami katedry przedstawione są właściwie cztery epopeje z Pisma świętego. Najprzód sceny z Genezy, następnie ilustracye do księgi proroków, dalej żywot Chrystusa, a wreszcie sąd ostateczny.

Na każdym pilastrze wyrasta od dołu duża arabeska w kształcie pnącego się do góry drzewa, a pomiędzy symetrycznie ułożonemi gałęziami umieszczone są poszczególne sceny biblijne.

Myśl to oczywiście wzięta z rysunku drzewa genealogicznego Dawida, a nawet na dwóch środkowych pilastrach jest ona ściśle według tradycyi uwydatniona, gdyż na drugim filarze wyrasta drzewo z leżącego Abrahama, a na trzecim z Jessego.

W rzeźbach dwóch zewnętrznych pilastrów, przedstawiających Genezę i Sąd ostateczny, zachowali artyści podobny układ kompozycyi, chociaż drzewa nie mają tutaj genealogicznego znaczenia i wyrastają wprost z ziemi.

Obok scen biblijnych, pełno jeszcze pomiędzy gałęziami poumieszczanych aniołów i różnorodnych figur, podobnie jak to



Fot. A:inari.

Stworzenie Ewy z rzeźb na fatadzie katedry w Orvieto.

bywa w arabeskach dawnych miniatur. Wogóle całość zupełnie odpowiada temu sposobowi ornamentacyjnemu, jaki był miniaturzystom właściwym.

Najpiękniejsze co do kompozycyi są rzeźby odnoszące się do „Genezy"; pełno w nich fantazyi i bardzo śmiałych pomysłów. Artysta nie wahał się przedstawić tam tak trudnych do plastycznego wyrażenia misteryów, jak rozkazu boskiego: stań się światło! jak oddzielenia lądów od wód, jak stworzenia roślinnego i zwierzęcego świata.

Koroną całego dzieła jest stworzenie Ewy, obraz niewypowiedzianego wdzięku. Na tle pejzażu, naznaczonego drzewami, usnął Adam, a tymczasem Bóg, jakby we śnie pogrążoną, budzi Ewę dotknięciem ręki.

Idylli stworzenia matki rodu ludzkiego przypatruje się z nabożnem zdziwieniem dwóch w powietrzu się unoszących aniołów, tak jasnych i lekkich, że i anioły późniejszej szkoły florentyńskiej przewyższyć ich co do artystycznej koncepcyi nie zdołały.

Ewa z Orvieto i o tyle późniejsza Ewa Sodomy, to najpiękniejsze kreacye nagiej kobiety, jakie sieneńska sztuka wydała. Postać Ewy z Orvieto tak czysta, tak pełna uroku i niewinności, jak kwiat, który się rozwinął w pogodny poranek.

Wysoce dramatycznie przedstawił artysta scenę, jak Kain Abla zabija. Kain, silny jak Herkules, z wielką w ręku maczugą, jest nawet anatomicznie tak udaną postacią, jakiej dotąd ani w szkole pizańskiej ani w sieneńskiej nie bywało.

Rzeźby na drugim pilastrze, historya proroków, są najsłabszą kompozycyą całego cyklu, wiele w niej niejasności i błędów w wykonaniu. Natomiast na trzecim słupie widzimy znów sceny z prawdziwym oddane artyzmem, a do najpiękniejszych należy „Nawiedzenie Maryi", wielce szlachetne w rysunku kobiecych postaci. Także powyżej umieszczona płaskorzeźba, przedstawiająca „Trzech Królów", ma wielką artystyczną wartość.

Sąd wreszcie ostateczny, jedyny temat rzeźb czwartego słupa, zawiera znowu mnóstwo wysoce dramatycznych, z wielkim realizmem oddanych scen i postaci.

Sztuka XIII wieku uważała temat ten za najwyższy wyraz artyzmu. Mikołaj i Jan Pizanie przedstawiali ów dramat ludzkości aż cztery razy w swych ambonach, pomimo, że szeroka akcya nie odpowiadała ciasnym ramom ścian kazalnicy. W Orvieto

miał artysta miejsce rozwinąć się, a jeżeli górna część, gdzie Pan Bóg króluje, niezupełnie odpowiada wielkości zadania, to natomiast wskrzeszenie umarłych należy do najlepszych dzieł, jakie stworzyła ówczesna rzeźba. Pokonano w niej trudności, jakie pierwej nastręczało artystom oddanie nagiego ciała.

Jeżeli się całej tej olbrzymiej pracy na orvietańskiej fasadzie przypatrzymy, to przecież mimo prześlicznych szczegółów, ogromnej różnorodności pomysłów i niezwyczajnej fantazyi artystów, nie odchodzimy od niej z zupełnem zadowoleniem.

W oddaleniu, z którego trzeba patrzeć na fasadę, aby ją całą wzrokiem objąć, tracą się szczegóły, a pozostaje tylko wrażenie dość zagmatwanej ornamentacyi, która w żaden sposób do podniesienia architektonicznej piękności gmachu przyczynić się nie może. Jeżeli do owych ozdób rzeźbiarskich dodamy rozpościerające się u góry mozaiki, to cała idea upiększenia fasady okazuje się ściśle malowniczą, a architektoniczne jej linie właściwie tracą na tej tendencyi.

Gdyby sobie ktoś zadał pracę i płaskorzeźby każdego słupa kolorami oddał na papierze, tobyśmy mieli przed sobą stylem i wykonaniem najistotniejszą miniaturę, jakby wziętą z jakiego rękopisu XIII lub początku XIV wieku.

Otwierając którąkolwiek z tych wspaniałych „bibles historiees", których się sporo zachowało po wielkich bibliotekach, mamy przed sobą niemal wzory do rzeźb orvietańskich. Owe medaliony owite stylowaną roślinnością, po której się wieszają rozmaite putti i zwierzęta, znajdujemy odtworzone w rzeźbie na słupach katedry tak dalece, że właściwie ornamenty fasady są do wielkich rozmiarów powiększonemi miniaturami, wykonanemi z marmuru.

Oczywiście styl i rysunek miniatur nie odpowiada zasadom ornamentacyi olbrzymiej fasady, a sieneńska katedra wiele na tem zyskała, że na jej murach płaskorzeźba w ten sposób zastosowaną nie została.

Cokolwiekbądź, widzimy w owych płaskorzeźbach w Orvieto wpływ sieneńskiego malarstwa, które w chwili kiedy one powstawały, stało już w pełnym rozkwicie i swą pięknością widocznie fascynująco nawet na rzeźbę działało.

Ankona Duccia, freski Szymona Martiniego i księgi z miniaturami, których Siena nie mało musiała wówczas stwarzać, wszystko

to nadało największemu dziełu rzeźbiarskiemu sieneńskiej szkoły kierunek ściśle malarski, stojący z duchem rzeźby w sprzeczności.

Francuska rzeźba rozwijała się też w swych początkach daleko monumentalniej aniżeli rzeźba włoska, która dopiero pod dłutem Quercyi i późniejszych florentyńskich mistrzów wróciła na właściwe sobie tory.

Rzec więc można, że sieneńskie malarstwo do pewnego stopnia szkodliwie oddziałało na tamtejszą rzeźbę, która stworzyła wprawdzie największe pracą i rozmiarami dzieło dłuta, jakie nam z owych czasów pozostało, ale dzieło grzeszące brakiem monumentalności, która jest jedną z największych zalet rzeźbiarstwa.

Z powodów politycznych, wskutek wewnętrznych walk stronnictw, które przyprowadziły społeczeństwo do zupełnego rozsprzężenia, upadła sieneńska rzeźba w drugiej połowie XIV wieku. Bezpośrednim zadanym jej ciosem było wygnanie w r. 1368 czterech tysięcy obywateli, pomiędzy którymi było wielu artystów.

Upadek to wszakże pełen honoru, skoro Sieneńczycy pozostawili po sobie w Orvieto jedną z najświetniejszych spuścizn, jakie którakolwiek szkoła artystyczna potomności przekazać zdołała.

Sieneńska rzeźba miała zresztą w sto lat później odżyć jeszcze w genialnych dziełach Quercyi.

ROZDZIAŁ SIÓDMY.

SIENEŃSKIE MALARSTWO
W XIII I W PIERWSZEJ POŁOWIE XIV WIEKU.

I.

Malarstwo chrześciańskie zdawało się mieć wszelkie po temu warunki, aby ogarnąć świat cały, gdyż początki wielkiej religii nosiły na sobie wybitne cechy piękna. Sztuka potrzebuje do powstania, do rozwoju i rozkwitu: miłości, wesela i wiary w przyszłość. Chrześciaństwo dawało jej miłość, dawało swobodę życia, dawało wspierającą wszystko wiarę i nadzieję. Każda czynność, każde zdarzenie z życia Chrystusa i apostołów było pełnem malowniczości, a inaczej być nie mogło, gdyż idea nie ubarwiona prawdziwem pięknem nie potrafi podbić serca i ducha całych narodów, całych społeczeństw.

Malarstwo chrześciańskie powstało nadto na gruzach kultury, która sztukę do najwyższej wyniosła potęgi, mogło dziedziczyć całą technikę, cały kunszt, wiekowe w tej mierze doświadczenia Greków i Rzymian.

Ubogie też, prześladowane pierwotne chrześciaństwo szło utartym torem, nie widziało w tem nic zdrożnego, na wzór pogan malować swe freski. I byłoby dalej kształciło odziedziczoną sztukę, gdyby nie różnorodne nieprzyjazne wpływy, które mu w tej mierze przeszkadzały.

Trzy były głównie przyczyny, które na długie wieki przerwały naturalny rozwój chrześciańskiego malarstwa.

Przedewszystkiem gorączkowa obawa, aby społeczeństwo nie stało się napowrót pogańskiem, unikanie wszystkiego, coby grecką i rzymską kulturę przypominać mogło. Chorobliwa ta idea wywołała szalony prąd burzenia wszystkiego, co się łączyło z pogańską sztuką, wywołało ikonaklastów, którzy w klasycznej sztuce i w każdej gałęzi malarstwa od niej pochodzącej widzieli wroga chrześciaństwa.

Ikonoklaści, którzy powstali w Konstantynopolu, zarzucali papiestwu, że ochraniając dawne posągi, dawne obrazy, toruje drogi powracającemu pogaństwu; że lud nie pojmuje już niewidzialnego, wszystkiem rządzącego Boga, ale zaczyna na nowo czcić rzeźbione i malowane bożki. Im te malowidła bardziej przypominały dawną grecką piękność, im bardziej się zbliżały do natury, tem oczywiście były niebezpieczniejsze, a im artysta, idący za tradycyami klasycznemi, miał więcej talentu, na tem większe był wystawiony prześladowania. Ani kościół, ani władze państwowe nie mogły się oprzeć temu antycywilizacyjnemu prądowi, który szalał jak straszny orkan po całym obszarze starożytnej kultury i niszczył najcenniejsze jej zabytki.

Chcąc wogóle utrzymać malarstwo, trzeba było uczynić je, o ile możności, jak najmniej podobnem do przekazanych przez starożytność wzorów, trzeba było zrobić je wstrętnem, brzydkiem, trzeba było zniszczyć piękno. Chrystus nie mógł być podobnym do Apollina a Madonna do Minerwy.

Co więcej, oryentalni Ojcowie utrzymywali, że Chrystus był brzydszym, aniżeli każdy inny człowiek, albowiem chcąc ludzkość odkupić, przyjął na siebie wszystkie grzechy Adama i nawet jego fizyczną brzydotę.

Równocześnie z ideami ikonoklastów rozwijała się inna zabijająca wszelkie piękno zasada: pogarda ludzkiego ciała, umartwianie go, ascetyzm. Zasadę tę antichrześciańską, będącą owocem fantazyi zdenerwowanych, upadających azyatyckich i afrykańskich ludów, przyjęli bizantyńscy i egipscy mnisi i roznosili ją prawie jako artykuł wiary po całym Wschodzie. Idea ta, która w dalszych swych konsekwencyach doprowadziła do najzupełniejszego nihilizmu, do powstawania sekt, dla których zaprzestanie rozmnażania się ludzkości było szczytem doskonałości, również wrogą była wszelkiej sztuce. Jakżeż malarstwo mogło się rozwijać w epoce, w której uważano ciało ludzkie za naj-

większego nieprzyjaciela duchowej i moralnej istoty, w której ideałem cnotliwego życia było ciało swe umartwiać, głodzić, katować, przekształcać człowieka w niedołęgę, w kalekę, w podobiznę trupa, w której utrzymywano, że zły duch łatwiej opanowywa pięknych aniżeli brzydkich ludzi.

Negacya w każdym kierunku, czy jako wybujałości mistycyzmu, czy też jako ateizm, musi niszczyć sztukę.

Z idealizowaniem brzydoty łączyło się rozwielmożnienie się wiary w szatana, zapanowanie religii strachu nad religią miłości. Całe życie średniowieczne przesiąknięte jest szatanizmem, zdaje się, że w pojęciach wszędzie zwycięża i panuje pierwiastek brzydoty złego. Człowieka nic tak nie zajmuje, o niczem on tyle nie śni, jak o pokusach, prześladowaniach, zasadzkach, podstępach, na które go dyabeł naraża. Szatan brzydki, potworny, kalający imaginacyę.

Jużcić wśród tych pojęć malarstwo chrześciańskie rozwijać się nie mogło, w czasach, kiedy nawet postać Chrystusa na mozaikach tak bywała brzydka i ponura, że Zbawiciel nie błogosławić ale grozić i złorzeczyć zdawał się ludzkości.

Według podania, pochodzącego z czasów włoskiego odrodzenia, już i dyabłu tej brzydoty na świecie było za wiele, ukazywał się on we śnie artystom i błagał ich, aby zaprzestali li tylko szkaradne przedstawiać postacie, gdyż nawet on sam dyabeł, nie jest tak brzydkim, jak go malują.

Szczęściem tradycye sztuki greckiej żyły przez cały przeciąg wieków średnich, a płomień piękna gorzał jeszcze tu i ówdzie, a najwięcej tam, gdzie starożytność na pozór pokonaną została — w samym Rzymie. Kościół łaciński, bliższy tego cmentarzyska klasycyzmu zawsze walczył, o ile mógł, przeciw bizantyńskim ideom. Wobec twierdzeń wschodnich mnichów, że Chrystus był ideałem brzydoty, przywodził Rzym cytacyę z pisma świętego: speciosus forma proe filiis hominum.

Ba nawet duch łaciński wymyślał rzekomo autentyczne opisy postaci Chrystusa, postaci pięknej i pełnej majestatu, aby się bronić przeciw bizantynizmowi. W tej szlachetnej myśli powstał zapewne w średnich wiekach list, który miał przesłać prokonsul Lentulus, współczesny Chrystusowi, do rzymskiego senatu.

W tem sprawozdaniu postać Chrystusa była dokładnie scharakteryzowana. Rzymski funkcyonaryusz pisał, że prorok w Judei

jest wysokim, że ma jasne włosy rozczesane na środku czoła, że ma twarz owalną, oczy podłużne i pełne słodkiego wyrazu. — Pismo Lentulusa było apokryfem...

Nawet w najciemniejszych epokach średnich wieków, przed rokiem tysiącznym, toczyła się więc walka o piękno, o malarskie ideały.

II.

Do niedawnych czasów streszczano historyę malarstwa we Włoszech, przed wystąpieniem Duccia i Giotta, w ogólnikowem powiedzeniu, że aż po wiek XIII malarstwo było bizantyńskiem, przyczem bardzo często, zamiast słowa „bizantyńskie“ pisano „greckie“, wychodząc z zasady, że wówczas te dwa wyrażenia mniej więcej to samo określały pojęcie.

Dlatego, że Bizancyum nad Grecyą zapanowało, miało być także greckie malarstwo bizantyńskiem; dlatego, że Bizancyum na swój sposób greckie idee przerobiło, musiała się zatracić wszelka grecka tradycya i utonąć w bizantyniźmie.

Tymczasem tych dwóch pojęć, w zastosowaniu do dziejów włoskiego malarstwa, w żaden sposób z sobą mieszać nie można. Tak samo jak dawne rzymskie malarstwo, podobnie i bizantyńska sztuka na greckich powstała zasadach; idee artystyczne greckie utrzymały się jednak we Włoszech, mniej skażone obcemi naleciałościami, aniżeli w Bizancyum. W Konstantynopolu bowiem, prawie równie potężnie jak greckie, działały egipskie i asyryjskie wpływy i nadały bizantyńskiej sztuce archaiczną sztywność i nieruchomość form despotycznych społeczeństw. Tak jak pod względem politycznym cesarstwo bizantyńskie przyjęło asyryjsko-egipskie zwyczaje, tak też i w malarstwie przyswoiło sobie mnóstwo wschodnich tradycyj. Rzec można nawet, że ów wpływ azyatycko-afrykański okazywał się silniejszym aniżeli grecki i przytłumił w bizantyńskiem państwie grecką swobodę, grecką okrągłość form, wyciskając na niem swe twarde piętno.

W Rzymie i w południowych Włoszech mogły się tradycye greckiej sztuki łatwiej utrzymywać, gdyż tam nie spotykały się z tak potężnemi a wrogiemi sobie wpływami, jakiemi były idee

asyryjsko-egipskie. Geograficzne już położenie Włoch stało się w tej mierze dla nich pewną ochroną.

Włoskie też malarstwo wczesnych średnich wieków było bliższem grecko-rzymskich tradycyj, aniżeli bizantyńskie, a miejscowi artyści na ziemi włoskiej trzymali się przeważnie zasad odziedziczonych po klasycznej epoce zasad tych samych, na podstawie których powstały freski w Pompei, w Bosco reale, w pałacach cesarskich w Rzymie.

Z tego samego źródła wynikły freski w katakumbach. Były one dalszym ciągiem italo-greckiego malarstwa, zastosowanego do pierwotnych potrzeb chrześciaństwa. Źródło to zresztą bardzo było zdrowem, nie ulega bowiem wątpliwości, że rzymscy czyli raczej italo-greccy malarze posiadali najzupełniejszą znajomość rysunku, że przywykli byli do studyów z natury, że w wysokim stopniu wykształcili technikę kolorytu i że mieli pewne, doświadczeniem wyrobione reguły perspektywy, spuściznę po wielkich klasycznych Grekach. Zeuxisowi najpiękniejsze dziewczęta z Crotonu służyły za modele a Agatarcos słynął na pięć wieków przed Chrystusem z wybornego zastosowywania perspektywy.

Freski w katakumbach noszą na sobie wszelkie cechy italogreckich tradycyj, wyszły one z tego samego malarskiego świata, co freski pompejańskie. Dość w tej mierze porównać Madonnę z Jezusem, z II wieku, w katakumbach św. Priscilli, lub Madonnę w katakumbach św. Domicelli, lub wreszcie ową najpóźniejszą w katakumbach św. Piotra i Marcellina — z freskami neapolitańskiego muzeum, aby przyjść do tego przekonania. Twarz Madonny w katakumbach Domicelli jest nawet z taką prawdą oddana, że prawie wątpić nie można, iż według żywego została wymalowaną modelu.

To italo-greckie malarstwo dziedziczyło się we Włoszech w ciągu całego pierwszego tysiąclecia chrześciańskiej ery; bizantyńska sztuka wprawdzie je przygłuszała i przyćmiewała, ale go zupełnie wytępić nie potrafiła.

Walka była trudna. Bizantynizm działał ścisłemi przepisami, zakazywał oddawania postaci świętych, według wzorów branych z greckiej przeszłości, albo z żyjących modeli. Ograniczano fantazyę artystów, wydano kodeksy malowania obrazów, których tradycya przechowała się jeszcze do dziś dnia na górze Athos.

W VIII wieku rozpoczęło się prześladowanie sztuki na olbrzymie rozmiary. Edyktem z r. 745 zostało malarstwo ogłoszone jako zajęcie „bezbożne“, całe państwo podzieliło się na dwa obozy. Do silniejszego, do Ikonoklastów należało stronnictwo wojskowe, wyższe duchowieństwo, rząd; do Ikonofilów większa część mnichów, którzy sami obrazy kościelne malowali i lud, który je czcił od dawna.

Prześladowanie ikonofilów wzrosło w latach 766 do 775 do najwyższej potęgi. Leon Isauryjski skazał ich aż 50.000 na wygnanie do Włoch południowych, gdzie mieli wzmocnić żywioł bizantyjski i przyczynić się do zupełnego wynarodowienia miejscowej ludności.

Gdy zaś pierwsza przeszła burza, a malarstwo przynajmniej częściowo odzyskało swe prawa, ujęto je w jak najściślejsze przepisy i biurokratyczne formy. Koncylium w Nicei w r. 787 a następnie synod w Konstantynopolu ustanowiły reguły, których się malarze w przedstawianiu postaci i scen biblijnych trzymać byli powinni, a postanowienia te, nieobliczone, smutne dla rozwoju wszelkiej sztuki pociągły za sobą następstwa. Malarstwo zostało oficyalnem, państwowem.

Dość szczęśliwym zbiegiem okoliczności, owi mnisi malarze, wygnani do Włoch południowych, przynieśli tam swą technikę malarską i swe wzory, które były częścią ściśle bizantyńskie, w znacznej jednak części opierały się na dawnej, klasycznej, greckiej sztuce, najbardziej wówczas w Konstantynopolu prześladowanej.

W ten sposób, na ziemi włoskiej chroniły się resztki klasycznej sztuki, albo w miejscowych rzymskich utrzymujące się tradycyach, albo przez bizantyńskich mnichów wygnańców tam przyniesione.

Sztuka więc italo-grecka, chociaż proskrybowana, pogardzona, nie modna, przecież żyła dalej, oczekując na odpowiedniejszą epokę do swego nowego rozwoju. Najgłębiej zaś była zakorzenioną w samym Rzymie, gdzie papieże, po większej części przeciwnicy wszelkich bizantyńskich prądów, ją ochraniali.

Według średniowiecznego podania istniała pod gruzami Rzymu jakaś kryjówka, jakiś przez szeregi północnych najeźdzców nie spostrzeżony zakątek, w którym stał marmurowy posąg nagiej bogini, wielkiej piękności. Lud rzymski wiedział o nim, ale

nie zdradzał się ze swym skarbem i doń pielgrzymował w chwilach zupełnego zwątpienia. Gdy ucisk obcych był nie do wytrzymania, gdy barbarzyńcy niszczyli wszystko, co ze świetnych klasycznych czasów pozostało, wtedy przekradali się Rzymianie do tej kryjówki, a spoglądając na cudowne dzieło swej przeszłości, całowali je, płakali nad niem i wychodzili stamtąd pocieszeni, z wiarą w przyszłość.

Podanie to świadczy, że tradycya dawnej sztuki zawsze się w Rzymie utrzymywała i że ją lud w swem sercu piastował, pomimo wpływu wschodniego cesarstwa, najazdu barbarzyńców i bratobójczych wojen zdziczałych możnowładców.

Ikonoklaści i ich następcy najgorzej naturalnie wpłynęli na malarstwo monumentalne, wyrażające się zwłaszcza w kościelnych freskach. Zarządy kościołów, ludzie zamożni, nie zamawiali obrazów, wskutek czego wszelkie malarstwo marniało. Jeżeli zaś z końcem VIII wieku gdziekolwiek ozdabiano świątynię, to ją po większej części ozdabiano w stylu oficyalnym, bizantyńskim.

Jeden wszakże pozostawał dział malarstwa, na który przepisy rządowe stosunkowo najmniej miały wpływu i gdzie się tradycye klasyczne przed obowiązującemi formułami chronić mogły. Było to malarstwo miniaturowe, które zamknięte w klasztornem zaciszu nie było wystawione na publiczną kontrolę i krytykę.

Zdaje się nawet, że i późniejsi cesarze bizantyńscy, znudzeni zapewne wieczną tożsamością oficyalnych obrazów, wyszukiwali jeszcze mistrzów o resztkach dawnej, klasycznej techniki, aby im dawać illustrować swe religijne księgi. Świadczyłby o tem zbiór czterystu trzydziestu miniatur, tak zwane „Menologium", księga malowana dla cesarza Bazylego II (976—1025), przechowana w watykańskiej bibliotece.

Zbiór ten, dramatycznem przedstawieniem scen, swobodą rysunku, charakterystyką postaci śmiało wychodzi poza bizantyńskie formy i wskutek tego nie mało wpłynął na późniejsze włoskie malarstwo,

Także biblioteka narodowa w Paryżu posiada rękopis psalmów z końca dziewiątego lub z dziesiątego wieku z kilkunastoma pięknemi miniaturami (Bibl. nat. rękop. grecki N. 139) przedstawiającemi sceny z życia Dawida i proroków, które odznaczają się wielką swobodą kompozycyi i przypominają najzupełniej grecko-rzymskie klasyczne wzory.

Na pierwszej z nich widzimy Dawida, pasącego trzody swego ojca na górze Bethleem i grającego na harfie, poza nim postać niewieścią w greckiem stroju a tuż przy niej strumień wody wytryskający z pod drzewiny. Grecki napis objaśnia, że to ma być — melodya. Poniżej stoi silny, prawie nagi, włosem, jak dziki mieszkaniec lasów porośnięty człowiek, przedstawiający górę Bethleem. Za nim kolumna z wazą, niby exvoto i nimfa, przyciągnięta widocznie grą harfy. Tu i ówdzie trzoda się pasie, której pies pilnuje, dwa kozły się bodą, istny sielankowy pejzaż. Po lewej, w odpowiedniej perspektywicznej odległości, widać bramę miasta ze zwodzonym mostem, po prawej, z zachowaniem bardzo dobrej perspektywy, drzewa w oddali.

Cały obrazek równa się najlepszym pompejańskim freskom. Powtarza się on w cokolwiek gorszem wykonaniu w innym rękopisie biblioteki watykańskiej (Cod. graec. N. 389), tudzież w psałterzu biblioteki Barberinich (Salterio N. III 29) i w innych jeszcze bardzo słabych kopiach.

Rzecz prosta, że malarstwo bizantyńskie, owo malarstwo osłonięte protekcyą państwa, musiało wpływać i na tych artystów, którzy jeszcze italo-greckie przechowywali tradycye i że wpływ ten był szkodliwy, bo niszczył swobodę rysunku i kompozycyi i odsuwał wszelkie studyum z natury. Ponieważ jednak zasady, na których się ono oparło, były przeciwne wszelkiemu poczuciu piękna, przeto ściste reguły kodeksów, musiały tracić swą siłę w miarę jak pojęcia, które wywołały burzę ikonoklastów, się zacierały. Ztąd też widać, że i u bizantyńskich artystów, z biegiem czasu, występują pewne dążenia ku przełamaniu narzuconych przepisów malarstwa, a prawo natury, że malarz z życia wzory swe brać powinien, powoli i u nich zwyciężało. Przyczyniała się w tym kierunku zapewne i zrozumiała zresztą próżność cesarzy wschodniego państwa, którzy chętniej widzieli, aby ich portrety upiększone aniżeli brzydkie przechodziły do potomności. Twarz niejednej bizantyńskiej monarchini uwiecznioną została w tej lub owej „świętej", a w ten sposób naturalizm przekradał się nawet w koło, zamknięte ścisłemi formami.

W bizantyńskiem też malarstwie spotykamy się z niejedną piękną postacią, a osobliwie Madonny bizantyńskie, często pełne są artystycznych zalet. W pałacu arcybiskupim w Rawennie znajduje się mozaikowy obraz Matki Boskiej, tak zwanej „orans",

której twarz wybornie rysowana, pełną jest wyrazu łagodności. W grotach pozostałych po bizantyńskich mnichach, w Kalabryi i w okolicach Bari istniały jeszcze niedawno freski, dające nam bardzo piękne przykłady tego postępu bizantyńskiej sztuki. Diehl reprodukuje w swem dziele o bizantyńskiej sztuce w południowych Włoszech, pomiędzy innemi modlącą się Matkę Boską i św. Mikołaja w Biscaglii, z XII lub XIII wieku, tudzież św. Antoniego z Barletty z XII wieku, których postacie do najsympatyczniejszych, jakie sztuka bizantyńska wydała, zaliczyć można. Osobliwie Madonna bardzo piękna, a jeżeli niema w twarzy tego wyrazu łagodności, który jej nadają początkowi Włosi, to natomiast przebija tam rozum i dobrotliwość.

Owe różnorodne przyczyny, które powoli osłabiały ścisły bizantyński formalizm, musiały tem samem wspierać i umacniać dawne grecko-rzymskie artystyczne tradycye i przyczyniać się do ich utrzymania.

Nie dziw więc, że nawet w najcięższych dla malarstwa czasach przekradały się starożytne malarskie idee do kościołów, a jeszcze dość liczne doszły nas freski świadczące, że italo-greckie pojęcia artystyczne właściwie nigdy nie wygasły.

Niedawno odkryte zostały na forum romanum, w kościele tak zwanym Santa Maria Antiqua, freski pochądzące z VIII wieku, z których niektóre noszą na sobie cechy starożytnej sztuki i natchnione są temi samemi tradycyami, które cechują pompejańskie i starochrześciańskie malarstwo. Mury te zostały w znacznej części ozdobione za papieża Zacharyasza (741—752), tudzież, jak się zdaje w XI lub w początkach XII wieku i prawie całkowicie od góry do dołu są pokryte freskami. Malowidła przedstawiają Madonnę z dzieckiem, papieża Zacharyasza, śś. Quirika i Teodata, który ofiaruje model kaplicy Madonnie, historyę męczeństwa św. Agnieszki i św. Julii, historyę męki Pańskiej z ukrzyżowaniem i wiele innych przedmiotów.

Dziwić się rzeczywiście należy, że w czasach, o których przypuszczano, że wszelkie monumentalne malarstwo w nich zamarło, znaleźli się artyści, którzy tak wielkie stworzyli dzieło. Freski nie mają równej wartości, część ich wszakże przypomina najlepsze tradycye starożytnej sztuki, a niektóre sceny przewyższają co do siły i wyrazu poszczególnych osobistości nawet giottowskie kompozycye. Zadziwiająco piękną jest twarz młodej kobiety o greckich

regularnych rysach, z okiem pełnem zadumy, jakby Junona, przemieniona w typ chrześciański.

Z późniejszych czasów, z epoki, w której powtórny rozkwit sztuki bizantyńskiej zdawał się przygłuszać wszelkie starożytne tchnienie, kiedy opat Dezyderyusz w Monte Cassino (1066) powołał bizantyńskich artystów, aby mozaikami ozdobili nowo tam wybudowany kościół, utrzymały się freski w S. Angelo in Formis, koło Kapuy, które również dawnego rzymskiego malarstwa noszą ślady.

Pomimo powszechnego panowania sztuki bizantyńskiej, nie znać tam ani w kompozycyi obrazów, ani w technice malarskiej nic bizantyńskiego, ale zewsząd przebijają dawne miejscowe tradycye, wieje duch Zachodu.

Treścią malowideł jest cała historya Zbawiciela: narodzenie i męka Pańska. Sąd ostateczny, po raz pierwszy tam we Włoszech oddany, ale według bizantyńskich wzorów.

Żywotności italo-greckiej sztuki we Włoszech dowodzą także freski, w niższym kościele św. Klemensa w Rzymie, z których dwa obrazy fundowane przez Bena de Rapiza pochodzą z r. 1080 i odnoszą się do legendy o św. Klemensie.

W tej samej epoce zdają się być malowane jeszcze inne freski w S. Clemente, opowiadające żywot św. Aleksego, a ani jedne ani drugie nie mają w sobie nic bizantyńskiego. Noszą one na sobie cechy łacińskiej sztuki i przypominają malowidła w katakumbach z pierwszych wieków chrześciaństwa. Postacie w S. Clemente wolno się poruszają, pozbyły się bizantyńskiej sztywności, wyrażają swe uczucia w sposób naturalny, pełen werwy i życia.

Niektóre z nich zdradzają nawet studyum starożytności, a zbroja na przykład Sineziusza i strój jego małżonki Teodory, których św. Klemens nawrócił na chrześciańską wiarę, wziął artysta z rzymskich wzorów.

Słowa, które Sinezyusz mówi do swych niewolników, są napisane już nie po grecku, jak powszechnie na Wschodzie bywało, ale we włoskim, chociaż jeszcze barbarzyńskim języku.

Dwunasty i trzynasty wiek są epoką krzyżowych wojen, w której papieże dążą do owładnienia światem i uważają się niejako za dziedziców rzymskiego cesarstwa. Grzegoż VII staje na najwyższym szczycie tej potęgi, a nawet taki Fryderyk Barbarosa ugina się przed nim. Chwila więc do rozbudzenia się artystycznych

tradycyj starożytności była wówczas bardzo korzystną, to też wszędzie na włoskiej ziemi widać, jak z pod porostów bizantyńskich i mchu średniowiecznego barbarzyństwa na nowo się opuszczają zasypane korzenie wielkiej italo-greckiej kultury.

III.

Podobnie jak architektów, społeczeństwo włoskie potrzebowało z początkiem drugiego tysiąclecia i wielu malarzy. Malowano nietylko kościoły i obrazy do ołtarzów, ale gminy, rycerstwo i stowarzyszenia chciały mieć także freskami ozdobione ratusze, sale zgromadzeń i zamki.

Z upodobaniem malowano wszędzie herby i znaki korporacyjne, co wymagało wiele smaku i technicznej wprawy. Część składową ornamentów stanowiły nietylko różnorodne zwierzęta, jak smoki, lwy, orły, barwne ptaki, ale i figury rycerzy i świętych, tudzież drzewa i kwiaty. Wszystko to pociągało za sobą studya z natury i tego rodzaju technikę, jakiej bizantynizm w żaden sposób dać nie mógł.

Malarstwo znalazło wogóle zaraz z początku owego cywilizacyjnego rozwoju bardzo szerokie zastosowanie. Malowano w sposób artystyczny nietylko ściany kościołów, ale i ambony, antependia ołtarzy, chorągwie kościelne i cechowe, a nawet sprzęty w prywatnych komnatach.

Portretowanie się musiało być także w zwyczaju, a w każdym razie początkowi włoscy malarze musieli umieć oddawać podobizny, skoro sądy polecały artystom malować portrety zbrodniarzy zaocznie skazanych.

Dlatego też zajęcia dla malarzy było wiele a po miastach Toskanii, w Pizie, w Sienie, w Arezzo znaleźć było można głośnych artystów. Jeden z nowszych badaczy naliczył w Sienie na podstawie dokumentów z XII i XIII wieku aż pięćdziesięciu dwóch malarzy, a oczywiście wiele nazwisk nie doszło do naszych czasów.

Pierwszy z tych sieneńskich artystów, o którym wiemy, był opatem klasztoru S. Salvatore del Montamiata i żył w latach 1187—1212, żadnego jednak z jego malowideł nie znamy.

Najdawniejszymi malarzami w Toskanii, których działalność w przybliżonej przynajmniej mierze ocenić możemy, są Giunta Pisano, Margaritone z Arezzo i Gwido da Siena. Pracowali oni w pierwszej połowie XIII wieku [1]).

Jeżeli pójdziemy za zdaniem włoskich historyków sztuki, tudzież Crowego i Cavalcassella, którzy przyznają fresk, przedstawiający ukrzyżowanie Chrystusa, w górnym kościele św. Franciszka w Assisi, Giuncie Pisanowi (umarł po r. 1255), to byłby on już bardzo potężną w początkowem malarstwie włoskiem osobistością [2]). W tem przekonaniu i to nas utwierdza, że Giunta był przyjacielem słynnego generała Franciszkanów brata Eliasza i że wogóle został powołany do ozdabiania freskami bazyliki św. Franciszka, że przeto do wybitnych musiał należeć artystów.

Fresk bardzo już zniszczony wilgocią, obdrapany tak, że o pierwotnym kolorycie i sposobie malowania nie wiele dzisiaj możemy mieć wyobrażenia. Rysunek wszakże, kompozycya, jeszcze się utrzymały, a sądząc po nich było to na owe czasy bardzo znakomite dzieło.

Artysta wybrał chwilę śmierci Zbawiciela.

W środku obrazu Chrystus na krzyżu, postać oddana bez przesady, bez gwałtownego skurczenia, wcale naturalnie. Wokoło, lekko się unoszą aniołowie, z oczyma trochę przymknionemi, jakby się nie chcieli patrzeć na straszną tragedyę. Kilku z nich zbiera krew tryskającą z ran w kielichy, co odpowiadało przepisom kościelnego malarstwa.

Krew Chrystusa nie powinna była sączyć się na ziemię.

Po lewej widza, grupa kobiet, pomiędzy któremi Marya stoi w pobliżu krzyża, wznosząc w największej boleści ręce ku swemu synowi; po prawej tłum ludu. Niektórzy z widzów zdają się wskazywać na Chrystusa: „oto prawdziwy syn Boży“, inni, Faryzeusze, o niemiłych, wstrętnych twarzach, z cynizmem lub w za-

---

[1]) Znani nam są jeszcze: Bonawentura Berlinghieri di Lucca, który wymalował portret św. Franciszka dla Minorytów w Pescii w r. 1223; Marchisello, którego obraz datowany z r. 1191 przechowywał się jeszcze w XV wieku; Lappo malarz (1261) katedry w Pistoi i Tino di Tinibaldi i Deodato Orlando w Luce, który malował dla zakonnic w S. Cestone i Angelo Puccinelli.

[2]) Thode (Franz von Assisi) i Zimmerman w swem dziele o Giocie, przypisują to „Ukrzyżowanie“ Cimabuemu, są to wszakże tylko hipotezy.

myśleniu przypatrują się smutnemu dziełu, którego dokonali. Pod krzyżem klęczy modląc się Eliasz, generał zakonu.

Całość potężne robi wrażenie i co do tragiczności w przedstawieniu tej wielkiej chwili dziejów chrześciaństwa, da się tylko porównać z „Ukrzyżowaniem" Duccia i z późniejszem genialnem dziełem Tintoretta.

Kompozycya i rysunek opierają się o tradycye rzymskiego a nie bizantyńskiego malarstwa. Takiego ruchu, takiej żywości w charakteryzowaniu osób, tego rodzaju drapowania szat, nie umieli przedstawiać bizantyńscy artyści.

Przypuścić więc trzeba, że owe tradycye rzymskiej sztuki, które spostrzedz mogliśmy we freskach Santa Maria Antiqua, pochodzących z końca XI wieku freskach niższego kościoła w S. Clemente w Rzymie i w miniaturach dziesiątego wieku, ciągle się dziedziczyły i że malarze XIII wieku niemi się przejęli, odpychając od siebie, o ile możności, wszelkie bizantyńskie naleciałości.

Giuntę sądzą zazwyczaj tylko z pozostałych po nim krucyfiksów, z przybitym Chrystusem. Właśnie jednak ten temat najbardziej podlegał bizantyńskiemu wpływowi, gdyż artysta malując krucyfiks, najmniej mógł się oddalać od danego przez kościół wzoru i musiał krucyfiks uważać za przedmiot ludowego kultu.

Naszem zdaniem nie można o Giuncie mówić jako wyłącznie o malarzu krucyfiksów, zakres jego działania był daleko szerszy a artysta ten należał do wytycznych talentów na początku XIII wieku.

Lepiej aniżeli Giuntę ocenić możemy Gwida da Siena, gdyż po nim zachował się duży obraz Madonny z dziecięciem Jezus w sieneńskim ratuszu.

Obraz ten początkowo znajdował się w zburzonym już kościele S. Gregorio in Campo Regio, w XVI wieku przeniesiono go do S. Domenico, gdzie w najgorszem był umieszczony świetle i dopiero w czasie pobytu króla Humberta w Sienie zawieszono go w ratuszu, w sala del mapomondo, chcąc się pochwalić przed królem dawnością sieneńskiego malarstwa. Nosi on podpis Gwida i rok 1221 a przeto stanowi, wobec przeciwnych twierdzeń Vasarego, niezbity dowód, że szkoła malarska w Sienie, pierwej aniżeli florentyńska się rozwinęła. Podczas gdy we Florencyi niema jeszcze śladów miejscowego malarstwa, a kościoły mozajką

ozdabiano, Siena miała już własnych i jak na owe czasy znakomitych malarzy.

O odczytanie daty umieszczonej na obrazie Gwida długie się toczyły spory, ale ostatecznie rozstrzygnął je F. Wickhoff, w swej pełnej erudycyi i logiki rozprawie „O epoce Gwida z Sieny“ [1]), a dzisiaj nie ulega już wątpliwości, że artysta ten żył z początkiem XIII wieku.

Już na pierwszy rzut oka spostrzedz można w tym obrazie pewien rys bardzo charakterystyczny: tron, na którym siedzi Madonna, nie jest bizantyński, ale nosi wyraźne cechy szkoły rzymskich marmoraryów. Sama Madonna o łagodnym wyrazie twarzy, orlim nosie, bardzo pięknych, podłużnych oczach i małych ustach, jest już owym typem Matki Boskiej, który się później przez dwa wieki, z małemi zmianami dziedziczy.

Cała postawa Madonny Gwida, drapowanie się chustki, spadającej z głowy na ramiona, wszystko to wcale dobrze pojęte; najsłabszą stroną obrazu jest błędnie rysowana lewa ręka Madonny i postać Jezusa, siedzącego na kolanach Matki. W tej mierze, co do anatomii i oddania ruchów ciała, miał Gwido jeszcze dużo do uczenia się. Przeciwnie głowa dzieciątka wcale ładna i sympatyczna, a w niczem nie przypomina malarzy bizantyńskich, którzy najczęściej przedstawiali zamiast Jezusa, małych zgryźliwych starców na kolanach Maryi.

W pinakotece w Arezzo znajduje się Madonna Margaritona, która również jak Madonna Gwida nosi na sobie cechy sztuki łacińskiej i z królowej w matkę jest przeistoczona. Typ to już prawie włoskiej kobiety z ludu, stylizowany cokolwiek na sposób bizantyński, aby nie zbyt raził swą nowością. Ileż tam jednak dobroci, ile łagodności w tych dużych oczach, ile macierzyńskiego wdzięku w ustach. Jezus, którego Matka trzyma na lewem ramieniu, jak na początki wcale dobrze rysowany, z główką pełną naiwności. Sądzę, że tę Madonnę za mało dotąd ceniono.

Margaritone musiał dużo malować, gdyż stosunkowo dość nam obrazów po nim pozostało; kilka z nich, przedstawiających różnych świętych, dostało się do narodowej galeryi w Londynie, jeden znajduje się w kościele delle Vertighe koło Monte San

---

[1]) F. Wickhoff: Über die Zeit des Guido von Siena. Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung: X Band, 2 Heft, Innsbruck 1889.

Savino, a olbrzymi jego krucyfiks ze św. Franciszkiem u stóp Chrystusa zachował się dotąd w San Francesco w Arezzo.

Margaritone często przedstawiał świętego Franciszka, ale autentyczności tym portretom przypisać nie można. Powszechnie za najbliższy prawdy uważają portret malowany na ścianie w Sacro Speco w Subiaco, przedstawiający Poverella szczupłego, wysokiego, o bardzo ożywionej twarzy, otoczonej zakonną kapucą. Święty ma tam szlachetne rysy, nos cienki, podłużny, trochę za duże uszy, nikły zarost brody i bardzo ładną rękę.

Inny portret, pędzla Bonawentury Berlingherego z Lukki w San Francesco w Pescia ma zupełnie odpowiadać opisowi świętego, jaki nam pozostawił Tomasz da Celano[1]).

Do tych początkowych malarzy toskańskich należy jeszcze Florentyńczyk Marcovaldo, którego obraz Vergine del Bordone znajduje się w kościele Servitów w Sienie i jest naznaczony rokiem 1261.

Marcovaldo był zajęty w Pistoi, w tym samym co w Sienie czasie, a fakt, że u niego, jako u Florentyńczyka zamówiono obraz do sieneńskiego kościoła, świadczy, że go chlubnie znano. Jego Madonna odznacza się bardzo bogatą ornamentacyą, a chociaż twarz później została przemalowaną, przecież z całego rysunku sądzić można, że równie jak i inni artyści, o których mówiliśmy, podlegał on więcej łacińskiemu, aniżeli bizantyńskiemu wpływowi.

Wszystkie te Madonny dawnych toskańskich malarzy, co do całego układu, bardzo się różnią od bizantyńskich Madon; po raz pierwszy bowiem od początkowych wieków chrześciaństwa, widzimy w nich uczucie miłości macierzyńskiej wyrażone przedewszystkiem w ten sposób, że Madonna trzyma Jezusa na lewem kolanie i z troskliwością ręką go obejmuje. W tej mierze wiążą się te Madonny z Madonnami w katakumbach, które również swobodnie, po macierzyńsku Jezusa na kolanach piastowały.

Podobnie przedstawiali Grecy i Rzymianie swe boginie matki, jak Junonę, Cybelę, Cererę lub Westę. Na najdawniejszych klasycznych zabytkach widzimy Minerwę i Cererę trzymające Ba-

---

[1]) Carlo Paladini. San Francesco d'Assisi, nell'arte e nella storia lucchese. Firenze, Rassegna nationale 1901.

chusa lub Proserpinę na kolanach, Eirene piastuje Plutona a Fortuna Jowisza.

Z bogiń przeszła ta forma na przedstawienie cesarzowych, a dotąd się przechował medal starożytny z Faustyną, żoną Konstantyna Wielkiego, z dzieckiem w takim samym układzie[1]).

W czasach kiedy chrześciaństwo stało się religią panującą a bizantyńska sztuka w pełnym była rozkwicie, mianowicie począwszy od V wieku, Madonna zupełnie jak cesarzowa bizantyńska przedstawianą bywa na tronie, w bogatych szatach z koroną na głowie a obszycia i hafty z pereł i drogocennych kamieni zdobią jej szyję, piersi i ramiona. Niby asyryjskie lub egipskie bóstwo, sztywna, nieruchoma, o spojrzeniu najczęściej groźnem lub co najmniej twardem. Jezus siedzi zwykle w ten sposób na jej kolanach, iż linia od środka głowy matki pionowo na dół pociągnięta, trafia na środek głowy dziecięcia.

Czasami Jezus stoi obok Maryi na tronie, która go wprawdzie ręką obejmuje, ale ruchem zimnym, drewnianym. Wiadomo mi zaledwie o jednej bizantyńskiej mozaice w duomo w Torcello, gdzie Madonna piastuje na rękach po macierzyńsku swe dziecię, ale też mozaika ta pochodzi z późniejszych czasów, z XII wieku.

U Gwida i Margaritona Madonna pozbyła się szat bogatych, sukien szytych klejnotami, ma welon na głowie i długi płaszcz, jak włoskie mieszczanki, a tylko tu i ówdzie artysta pozwala sobie dodać jakąś złotą ozdobę. Dopiero późniejsi Sieneńczycy znowu wprowadzają do obrazu Madonny bogactwo, złoto i klejnoty.

Madonna tych toskańskich „primitiwów“ jest kochającą matką, wzbudzającą zaufanie ludu, jest ową mater amabilis, jak ją słusznie nazwała kościelna archeologia, matką pełną słodyczy, którą wielbić, przed którą serce swe wynurzać można.

IV.

Rola już tak była przygotowaną, że potrzeba było tylko genialnego człowieka, aby na niej piękne wychodował drzewo. Tym talentem był Duccio di Buoninsegna, Sieneńczyk z rodu i w Sienie osiadły.

[1]) Abb. der preuss. Akademie. 1873 tabl. 3.

Duccio urodził się około roku 1255 w kilka lat po urodzeniu się Jana z Pizy i Cimabuego i był już artystą, kiedy Giotto dopiero na świat przychodził (1276). W latach, kiedy Giotto do wielkiej dochodził sławy, Duccio już kończył swój artystyczny zawód.

O latach młodzieńczych Duccia i o jego nauczycielu żadnych nie mamy wiadomości. W r. 1278 powierzyła mu gmina sieneńska malowanie skrzyń na dokumenty, owych „Cassoni", które wówczas i w epoce odrodzenia najznakomitsi ozdabiali artyści. Także dawano mu do malowania okładki na akta dla Biccherny, z których wszakże tylko jedna z r. 1293, nie mająca artystycznego znaczenia, przechowała się w berlińskiem muzeum.

W r. 1285, a więc w trzydziestym roku życia był już Duccio bardzo znanym artystą, gdyż wówczas 15 kwietnia zamówiło u niego bractwo Maryi Panny w Santa Maria Novella, we Florencyi, za cenę stupięćdziesięciu funtów florenów, wielki obraz ołtarzowy, który miał przedstawiać „Madonnę i jej wszechmocnego Syna, tudzież inne figury".

Kontrakt zawarty pomiędzy nim a bractwem był wzorem tej przesadnej dokładności, tych adwokackich przewidywań, któremi się wówczas odznaczały wszystkie umowy.

Za powyższą cenę winien był artysta pozłocić i ozdobić ołtarz, a gdyby obraz nie był pięknie malowany i nie wypadł po myśli zamawiających, to bractwo nie byłoby zobowiązane ani do uiszczenia zapłaty, ani do zwrotu jakichkolwiek kosztów artyście.

Akt spisał publicznie Jacopo del Migliore z Mugnone, z mocy cesarskiej sędzia i notaryusz „koło wschodów braci Dominikanów w Santa Maria Novella".

Dzisiaj niema już wątpliwości, że dziełem, które Duccio wskutek tego zamówienia wykonał, jest przypisywany dotąd Cimabuemu wspaniały obraz w kaplicy Ruccellai.

Vasari, w swym florentyńskim patryotyzmie pierwszy obraz ten przyznał Cimabuemu, a za jego zdaniem poszły następne czasy. Wprawdzie Fineschi przeczył już temu w XVIII wieku [1])

---

[1]) Fineschi. Memorie Istoriche. 1790. Vol. I, p. 321. W przedmowie pp. XLI, XLII mówi on stanowczo: „una gran Tavola della Madonna (di) Mess. Duccio di Buoninsegna… e la qual dubitarei che fosse quella, che da tutti si crede di mano di Giovanni Cimabue. — Vide M. I. Wood Brown artykuł o Madonnie Rucellai, w Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV. Tom II, zeszyt z r. 1902.

ale głos ten przebrzmiał, nie pozostawiwszy śladów w dziejach sztuki. Dopiero w ostatnich latach F. Wickhoff miał dość odwagi i wiedzy, aby w swej rozprawie o Gwidzie z Sieny zachwiać owym dogmatem i przysądzić obraz w kaplicy Rucellai sieneńskiemu artyście.

Śladem wskazanym przez wiedeńskiego uczonego poszedł Dr. Richter, zbadał ów obraz dokładnie przy sztucznem oświetleniu i w rozbiorze popartym archiwalnemi poszukiwaniami rzecz ostatecznie rozstrzygnął na korzyść Duccia [1]).

Bractwo, dla którego Duccio Madonnę w S. M. Novella malował, zajmowało według florentyńskich dokumentów [2]) w r. 1316 kaplicę św. Grzegorza, sąsiadującą bezpośrednio z kaplicą Rucellai. Gdy w XVI wieku Madonna ta po raz pierwszy pojawia się w historyi sztuki, wisiała wówczas na ścianie w kaplicy św. Grzegorza.

W roku jednak 1335 kaplica ta przeszła w posiadanie rodziny Bardich i z tego powodu zapewne obraz Madonny jako własność bractwa maryańskiego został ztamtąd wyniesiony.

Patrząc się na ową Madonnę i porównując ją z Madonną Duccia w sieneńskiej Opera del Duomo, o której mówić będziemy, trudno rzeczywiście zdać sobie sprawę, jak można było te dwa kompozycyą, rysunkiem, kolorytem i duchem, jaki z nich wieje, zupełnie podobne do siebie obrazy dwom różnym przypisywać artystom. W wieku fotografii tożsamość ich pochodzenia musiała być sprawdzoną; jeżeli Maestà sieneńska jest obrazem Duccia, o czem nikt jeszcze nie wątpił, to i Madonna Rucellai jest dziełem sieneńskiego mistrza.

Obraz w S. Maria Novella dużych jest rozmiarów; Madonna siedzi na wspaniałym tronie, trzymając Jezusa na lewem kolanie. Sześciu aniołów tron podtrzymuje, jak gdyby go z nieba znosząc, na ziemię stawiali. Motyw to piękny i nowy, wprowadzający ruch i życie w obraz, który nawet Rafael później w swej Madonnie syxtyńskiej naśladował. W bizantyńskich obrazach stali aniołowie przy tronie Matki Boskiej sztywnie, nieruchomo, jakby skostniałe postacie.

---

[1]) Richter. Lectures on the national Gallery. London. Longmans 1898, p. 6.

[2]) Arch. di Stato Firenze. Mss. S. M. Novella. Uscite di Compagnia di S. P. Martire. vol. I. anno 1316.





Fot. Alinari.

Duccio di Buoninsegna. Madonna Rucellai w S. Maria Novella we Florencyi.

Madonna Duccia w czerwonej tunice i ciemniejszym płaszczu tego samego koloru ma wyraz twarzy pełen dobroci i miłosierdzia, bardzo odmienny od współczesnych bizantyńskich typów, bardzo indywidualny. Toż samo piękne anioły więcej łacińską noszą cechę. Jezus, widocznie malowany z natury, według modelu, chociaż najmniej archaiczną jest postacią w całym obrazie, przecież razi cokolwiek brakiem dziecinnego w twarzy wyrazu. Rozumne chłopię spogląda nie na matkę, ale przed siebie, na widza.

Tron Madonny, udrapowany białą materyą w złocisto-niebieskie przetykaną wzory, odmienny od podobnych, ciężkich bizantyńskich tronów, wydaje się jakby rysowany pod wpływem rzymskich Cosmatów. W obrazie Gwida sieneńskiego widzimy jeszcze tron bizantyński, wysadzany drogiemi kamieniami, nad którym złotnik zdawał się pracować; tron Duccia jest już stolarską robotą, a i pod tym względem jest zajmujący, że znać w nim gdzieniegdzie gotyckie wpływy.

Cały obraz o żywych barwach musiał robić wesołe, miłe wrażenie, a ta pogoda tembardziej go różniła od ponurych bizantyńskich malowideł i od tych groźnych krucyfiksów, które jeszcze Giunta zawieszał po kościołach. — Jutrzenka innego świata zabłysła w dziele Duccia, które się stało wzorem dla całych artystycznych pokoleń.

Oczywiście, że obraz w Santa Maria Novella musiał i w ojczystej Sienie podnieść bardzo stanowisko Duccia. Uważano go od tego czasu jako znakomitość, zasięgano jego zdania, a w r. 1295 wezwała go gmina do rady w sprawie budowy gotyckiej studni w pobliżu Porta Ovile.

Charakterystyczną cechą ówczesnych miejskich stosunków jest owa drobiazgowa równość wobec prawa, która najznakomitszego nawet obywatela nie chroniła przed cenzurami wszechwładnej Signorii. Mimo że Duccio należał do wybitnych osobistości, często bywał karany to za długi, to za inne przekroczenia. Według sieneńskich aktów, musiał płacić grzywny w latach 1280, 1295, 1302, a nawet w czasach największej swej chwały, w r. 1308, gdyż nie zastosował się do rozkazów kapitana del popolo i nie poszedł na wojskową wyprawę przeciw feudalnym panom na Maremmach.

Z długów biedak nie wychodził, a ostatnią o nim wiadomością

jaką nam akta przechowały, jest wzmianka, że 8 czerwca 1313 zaciągnął dług u Ser Tomasza di Dino.

Zamówienie, które artystę największą okryło chwałą, otrzymał on 9 października 1308.

W początkach XIV wieku przyszła kolej na ozdabianie zbudowanej już sieneńskiej katedry, na upiększenie jej obrazami.

Operario del Duomo, messer Jacomo di Gilberti, zwrócił się do Duccia, aby artysta wykonał do wielkiego ołtarza wspaniałą „ankonę“, przedstawiającą Matkę Boską na tronie, Maesta, ozdobioną wieloma jeszcze scenami z pisma świętego. Ołtarz miał niejako być dalszem wywdzięczeniem się Madonnie za opiekę w bitwie pod Montaperti i zastąpić skromną Madonnę o wielkich oczach.

Zamówiony obraz bardzo Sieneńczykom leżał na sercu; rząd Rzeczypospolitej zmniejszył nawet liczbę robotników około wykończenia katedry, aby módz część pieniędzy w ten sposób zaoszczędzonych wydawać na malarskie dzieło, które miało kosztować olbrzymią na owe czasy sumę, przeszło trzy tysiące florenów w złocie.

Blisko trzy lata pracował mistrz nad ankoną. Na wiosnę roku 1311 ukończył ją i powszechne wielkie wywołał wrażenie. Kronikarz sieneński, Agnolo di Tura, nazywa ją najpiękniejszym obrazem, jaki kiedykolwiek widziano i zrobiono, la più bella tavola, che mai si vedesse et facesse, a później Lorenzo Ghiberti mówi, że to rzecz wspaniała, è magnifica cosa; po Sienie zaś jeden tylko głos się rozszedł, że takiego dzieła żaden jeszcze malarz nie stworzył.

Dzień 9 czerwca 1311 był dla Sieny pamiętnem uroczystem świętem. Ukończony ołtarz przenoszono z muzyką, w procesyi, z mieszkania artysty do katedry. Zamknięto sklepy i warsztaty, bito w dzwony, cała ludność zaległa ulice. Bezimienny kronikarz tak swe wrażenia opisuje:

„Na miejsce Madonny delle grazie została zrobiona nowa, o wiele piękniejsza, pobożność wzbudzająca Madonna. Z odwrotnej strony przedstawia obraz sceny ze starego i nowego Testamentu.

„W dniu, kiedy go do katedry przenoszono, były sklepy zamknięte, a biskup zarządził uroczystą pobożną procesyę księży świeckich i zakonników. W pochodzie brali udział Signori nove, wszyscy



Fot. Alinari.

Duccio di Buoninsegna. Madonna Maestà w Opera del Duomo, w Sienie.

urzędnicy i lud cały; najgodniejsi szli z gorejącemi świecami za obrazem, a za nimi kobiety i dzieci z wielkiem nabożeństwem. Według zwyczaju, obchodzono całe Campo wokoło, podczas gdy w dzwony bito na chwałę tak szlachetnego dzieła.

„Wykonał je malarz Duccio di Niccolo w domu de'Muciatti, za bramą Staloreggi, a cały ten dzień przeszedł na modlitwach i jałmużnach, które hojnie dawano ubogim na cześć Boga i Matki jego, która jest naszą orędowniczką i broni nas w swej nieskończonej litości od wszelkiego złego i osłania Sienę od zdrajców i nieprzyjaciół".

Według rachunków Bicherny, kosztowało przeniesienie obrazu z pracowni mistrza do katedry, jakoteż wynagrodzenie dzwonników i trębaczy, tudzież muzykantów towarzyszących uroczystej procesyi, przeszło dwanaście lir.

W uroczystości sam tylko Duccio nie brał udziału, tak bowiem miał zniszczone odzienie, że go wstyd było iść za procesyą ulicami i zwracać uwagę na swoją biedę.

Cały ten opis przeniósł Vasari do Florencyi i przytoczył go z niektóremi zmianami z okazyi zawieszenia Madonny Rucellai w Santa Maria Novella.

Ankona sieneńska składała się z dużego obrazu przedstawiającego Madonnę z dziecięciem, siedzącą na tronie w otoczeniu aniołów i świętych, pogrążonych w adoracyi, tudzież z dwudziestu sześciu pomniejszych obrazów, umieszczonych na odwrotnej stronie. Całość miała 4.24 metrów długości a 2.10 wysokości i ujętą była w bogate, gotyckie, złocone i malowane ramy.

Duccio podpisał swe dzieło w myśl sieneńskich tradycyj: Matko Boża bądź dla Sieny źródłem pokoju, bądź życiem dla Duccia, który cię wymalował. Mater sancta Dei, sis causa Senis requiei, sis Duccio vita, te quia pinxit ita.

Ołtarz przeszedł bardzo smutne koleje, najprzód bowiem ustawiony w presbyterium, później przepiłowany i w części tam umieszczony, gdzie była Madonna delle grazie, znalazł się w końcu w najnowszych już czasach w Opera del Duomo, gdzie przynajmniej w spokoju i dobrem oświetleniu oglądać go można. Całość nas jednak nie doszła, niektóre części zaginęły, albo do obcych dostały się zbiorów.

Przypatrzmy się bliżej ankonie.

Rozmiary Madonny, podobnie jak w ołtarzu Rucellai, są o wiele większe, aniżeli otaczających ją osób; tradycya to greckiej i rzymskiej sztuki, która postaci bogów nawet wielkością od ludzi odróżnia. Początkowo chrześcijańscy artyści także się do tej idei stosowali.

Tron, na którym Madonna spoczywa trzymając dzieciątko Jezus na lewem ramieniu, podobnie jak tron Madonny w Santa Maria Novella, przypomina raczej prace rzymskich marmorariów, aniżeli bizantyńskie sprzęty. Jest to właściwie duża architektoniczna budowa, z poza której nadzwyczaj wdzięczne wyglądają postacie kobiet-aniołów.

Sama Madonna poważna, ale pełna słodyczy, naturalnie oddana; płaszcz, który spływa od głowy aż do stóp, układa się w tak miękką draperyę, iż przypuszczać trzeba, że go artysta według modelu malował. Jezus, czteroletnie chłopię o młodej, rozumnej twarzyczce, kędzierzawych włosach, razi zadużym korpusem ciała w porównaniu do nóg, które stosunkowo bardzo nikłe wypadły. Dziecina na pierwszy rzut oka uderza swem pokrewieństwem z Jezusem w Santa Maria Novella, pomimo że tutaj inaczej ma ułożone ręce.

Grupy świętych, mężczyzn i kobiet, klęczące symetrycznie po obydwu stronach, postacie rozumne, sympatyczne, po większej części nienaśladowane, z życia wzięte, przyczyniają się do podniesienia powagi całego obrazu, który Włosi w tej formie słusznie maestà nazwali.

Szczególną pięknością odznaczają się śś. Agnieszka i Agata, przewyższające co do kobiecej urody wszystkie niewieście typy, jakie włoscy artyści stworzyli w tej nowej epoce malarstwa. Pełne także wdzięku są opierające się o tron anioły o szlachetnych twarzach, wyrażające głęboką dla Matki Boskiej adoracyę.

Ornamentacyjne szczegóły, wykonane z artyzmem złotnika, pełne bogactwa w pomysłach. Duccio staje w tej mierze na czele sieneńskich mistrzów. Złoto wszędzie: przyćmione i lśniące, gładkie i trochę wypukłe. Szaty Madonny i świętych obszyte kamieniami i ornamentami o misternym rysunku. Wszędzie liście i kwiaty stylizowane, wykonane na złotem tle, jakby rękami jubilera. Znajduje się pomiędzy niemi i klasyczny akantus, są sploty bluszczu i gierlandy róż, a wszystko rysowane i żłobione z taką subtelnością i z takim smakiem, iż nie dziw, że później

sieneńscy złotnicy, biorąc sobie wzory z obrazów, zasłynęli na całą Europę. Szczególnie dużo zadawał sobie Duccio pracy malując aureolę Madonny i Chrystusa, każda z nich to małe arcydzieło zręczności i wykwintnego smaku.

Talent Duccia był w obrazie, przedstawiającym samą Madonnę, więcej krępowanym tradycyjnemi formami, aniżeli w ilustracyach przedstawiających jej żywot i żywot Chrystusa. Ilustracye te przeznaczone do ozdoby odwrotnej strony ankony, a tem samem mniej wystawione na kościelną krytykę i na uwagi wielkości gminnych, które w owych czasach bardzo przestrzegały istniejących tradycyj, nadawały się daleko więcej do wprowadzenia nowości.

Panuje też w nich swoboda, Duccio często odchodzi tam od dotychczasowych formularzy, a namiętność i uczucie oddaje z całą siłą właściwą swej duszy. Na każdym niemal z obrazków widać realistyczne studya z natury.

Z rozpatrywania się w tych misternych pracach wynosi się przekonanie, że niema potężniejszego artystycznego talentu, któryby się nie chciał uwolnić z form skostniałych, przekazanych mu z przeszłości, i któryby w zapatrywaniu się na przyrodę nie szukał odświeżenia sztuki. Jest to tak naturalny artystyczny instynkt niezawisły od żadnych szkół malarskich i krytycznych teoryj, że ów „powrót do natury", o którym się często mówi, zawsze istniał i zawsze odgrywał nadzwyczaj ważną rolę. Nawet bizantyńscy malarze starali się wyłamywać z pod despotycznych reguł i szukać odświeżenia w przyrodzie.

Każda sztuka, mówię tutaj o malarstwie i rzeźbie, rozpoczyna się naśladowaniem natury, mniej lub więcej niewolniczem, mniej lub więcej udanem. To naśladownictwo jednak nigdy nie oddaje wiernie wzorów wziętych z przyrody, bo każde oko ludzkie inaczej się patrzy i każda ręka inaczej pracuje.

Ztąd powstają szkoły artystyczne. Im dłużej jednak trwa to naśladownictwo, tembardziej sztuka kostnieje, tembardziej się staje jednostajną i bezduszną. Tak było i z bizantyńską sztuką, której przemożny wpływ zastali Giunta Pisano, Gwido Sieneński i Duccio.

Zdawałoby się, że tak prostą powinno być rzeczą porzucić dawne formuły i rysować z natury, tak jednak nie jest, malarze nie umieją już wskutek długiego naśladownictwa rysować we-

dług żywego modelu; w ciągu czasów zresztą technika się zatraca, trzeba dopiero nauczyć się patrzeć na przedmioty w sposób dla artysty przydatny i o ile możności wiernie je oddawać. Tylko umysły śmiałe, potężne, umieją się wyzwalać z formuł i przyzwyczajeń, w których się rozwijały i wzrosły. Umysły te są rzadsze, aniżeliby się spodziewać należało, dlatego ludzkość je tak bardzo ceni.

Duccio starał się zerwać łańcuchy dawnych tradycyj, musiał się ćwiczyć w rysowaniu według modelów, miał dość energii i talentu, aby iść w sztuce innemi drogami. Ta siła, ten talent nie wystarczały jednak, aby odrazu stworzyć nowe, pozbawione wad malarstwo, bo jużcić praca ta przechodziła siły jednego człowieka, który nie mógł przezwyciężyć trudności malarskiej perspektywy i nauczyć się anatomii i mechaniki ludzkiego ciała, bo jej wówczas nikt dobrze nie znał, nietylko malarz, ale i lekarze.

Oczywiście społeczeństwo, które go otaczało, musiało być już znużone jednostajnością bizantyńskiej sztuki i jak zwykle w czasach wielkich reform i reforma malarstwa zewsząd się zapowiadała.

Ożywczych idei trzeba z końcem XII i w XIII wieku zawsze szukać we Francyi; gotycki ruch artystyczny był tak potężny, że poruszał umysły w całej Europie. Rzeźba gotycka brała mnóstwo wzorów z natury: kwiaty, zwierzęta i postać człowieka. Wprawdzie stylizowała ona żyjące istoty stósownie do wymogów architektury, ale nie zatracała w nich bijącego tętna przyrody.

Nie trzeba zapominać, że Duccio był rówieśnikiem Jana Pizana i że również jak wielki reformator rzeźbiarstwa stał pod wpływem nowych prądów. Francuskie miniatury tak samo jak rzeźby do Włoch dochodziły, zresztą gotycyzm podobnie jak poezya prowensalska wciskał się wszędzie oryginalnością swej inwencyi, zajmował wszystkie wrażliwsze umysły.

Duccio też wprowadzał w malarstwo gotyckie idee, ale równocześnie łączył je z włoskiemi tradycyami.

Już w ornamentach tronu Madonny Rucellai spotykamy gotyckie motywa, a sieneńską Maestę oprawił on we wspaniałe gotyckie obramowanie. Sympatya jego do architektury gotyckiej objawia się w wielu obrazach, w których za tło służą mu gotyckie budowle. W tej mierze jest on prawdziwym znawcą i za-

den z sieneńskich lub florentyńskich malarzy przez lat dziesiątki w architektonicznym rysunku mu nie dorównywa. W „Wejściu do Jerozolimy", obrazie wchodzącym w skład sieneńskiej ankony, służą za tło gotyckie gmachy.

Przedstawił tam artysta bramę miejską na końcu ulicy Staloreggi, w pobliżu której mieszkał, kiedy swą Maestę malował, oddał pałace loggie i kopuły gmachów. To samo w innym obrazie, przedstawiającym Chrystusa uzdrawiającego ciemnego człowieka, który się znajduje w londyńskiej galeryi, nadzwyczaj piękne widzimy tło architektoniczne, gotyckie.

Niektóre postacie w jego obrazach, a przedewszystkiem w sieneńskiej ankonie, jakby przerysowane z gotyckich wzorów, noszą na sobie najzupełniej cechę francuskiej sztuki. Gdzieniegdzie uderza pokrewieństwo pomiędzy jego świętymi a figurami Jana Pizana. Obydwaj mistrze na siebie oddziaływali, Duccio jednak zachował nawet w najdramatyczniejszych scenach miarę, przeciw której Pizano często grzeszył. Sieneńczyk nie wpadał nigdy w grymas, w karykaturę.

Od początku włoskie malarstwo upodobało sobie pewne przedmioty biblijne, z których artyści tworzyli najpiękniejsze kwiaty swego talentu. Do takich należało jako szczyt dramatycznej akcyi „Ukrzyżowanie", a jako najwyższy wyraz religijnego liryzmu „Zwiastowanie" i „Narodzenie Chrystusa", które się stały prawdziwą skarbnicą dla włoskiej sztuki. „Ucieczka zaś do Egiptu" i „Trzej królowie" były tematami niejako „rodzajowego" malarstwa, gdyż pozwalały najswobodniej przedmiot traktować i niejedną nowość wprowadzić z natury.

Że Duccio te tematy i sposób ich przedstawienia z miniatur studyował, niema wątpliwości, dowodzi tego nadzwyczaj miękkie, subtelne prowadzenie pędzla, tak iż przypuścić trzeba, że artysta zanim się podjął wielkie robić obrazy, poprzednio musiał malować miniatury. Było to dla talentu artysty bardzo szczęśliwe przyzwyczajenie, wskutek którego postacie Duccia nadzwyczaj są starannie wypracowane, nie banalne i w każdej z nich właściwy się przebija charakter.

W sieneńskiej galeryi znajduje się mały jego tryptyk (Stanza I. 35) bardzo zniszczony, ale nieodnawiany, przedstawiający Madonnę w otoczeniu śś. Piotra i Pawła i rozmaite sceny z życia Chrystusa. W dziele tem, więcej może niż innem, widoczny jest

wpływ miniaturzystów na sposób malowania Duccia. Ta sama drobiazgowość wykonania, to samo zamiłowanie do świetności ornamentów, ta sama wierność w oddaniu szczegółów.

Jeden z historyków sztuki, Kondakoff, chce nawet wiedzieć na jakim kodeksie z miniaturami Duccio się opierał, a mianowicie: na ewangelii przechowanej w bibliotece w Parmie [1]). Jest to już wszakże zadaleko posunięta domyślność badacza, gdyż najmniejszego nie mamy dowodu, że artysta widział kiedykolwiek te miniatury.

Kodeksów miniaturowych było wówczas dużo i w nich po raz pierwszy spotykamy ilustracye męki Chrystusa. Najsłynniejszemi w tej mierze, które dzisiaj znamy, są: ewangelia tak zwana syryjska z r. 586 mnicha Rabuli w bibliotece florentyńskiej, ewangelia grecka z Rossano i łacińska z Cambridge. W tej ostatniej są kompozycye, jak n. p. „Wejście do Jeruzalem", której co do siły dramatycznej nawet Giotto nie przewyższył.

Duccio nie potrzebował jednak kształcić się na tak dawnych kodeksach, gdyż wówczas tak z klasztorów włoskich, jak z Francyi, nie mało się rozchodziło miniatur po całym świecie, które stosownie do artysty, który je malował, albo więcej bizantyńską, albo łacińską lub wreszcie gotycką nosiły cechę. Biblioteki: watykańska, Laurencyana we Florencyi i narodowa w Paryżu przechowują jeszcze dostateczną ilość tych skarbów średniowiecznego malarstwa.

Część obrazów ankony, przedstawiających sceny z Pisma świętego, odpowiada w zupełności pierwotnym przepisom ikonografii chrześcijańskiej i dawnym miniaturom, znaczna ich część jednak jest własną kompozycyą Duccia, a męka Chrystusa nigdy jeszcze dotąd tak szczegółowo w sztuce jak przez niego nie została przedstawioną. Najoryginalniejszym okazuje się mistrz w historyi Maryi, a mianowicie w sześciu obrazach, których treść zaczerpnął zapewne z opowiadań „złotej legendy" Voragina. „Wniebowzięcia Maryi", najpoetyczniejszej z tych legend, Duccio jednak nie ilustrował.

Szczyt swego talentu osiągnął on w „Ukrzyżowaniu", które największy po tronującej Madonnie zajmuje obraz.

W przeciwieństwie z Giuntą Pizanem przedstawił Duccio Chry-

[1]) Kondakoff. Histoire de l'art byzantin. trad. Trawiński II. 156.

stusa na krzyżu pomiędzy łotrami, a wbrew dotychczasowym przepisom usunął aniołów zbierających do naczyń krew Zbawiciela, jako zanadto drobnostkowy szczegół wobec wielkości rozgrywającej się tragedyi.

Pięćdziesiąt postaci umieścił artysta na tym obrazie, oprócz chmury aniołów unoszących się nad krzyżem.

Ze stanowiska znajomości ludzkiego organizmu ciało Chrystusa nieporównanie lepiej wypadło niż u Giunty, a nawet jak u późniejszego Giotta, a w grupach osób, zgromadzonych po obu stronach krzyża, pełno wyrazistych twarzy. Z wielką prawdą oddał artysta scenę, jak Marya zemdlona upada na ramiona kobiet, których oczy z przerażeniem zwracają się ku Ukrzyżowanemu. Bardzo barwną i oryginalną wydaje nam się grupa żołnierzy, kapłanów i ludu na prawo. Każda z tych postaci jest inna, każda charakterystyczna. Pełno tam życia, wszystko naturalne, nie sztywne, nie wymuszone.

Do najbardziej udanych, zadziwiająco pięknych na owe czasy, należy główna grupa w obrazie przedstawiającym „Zdjęcie z krzyża". Marya obejmuje pochylającą się głowę Chrystusa i z wyrazem pełnym macierzyńskiego bólu przytula ją do swych ust, aby na ukochanem obliczu ostatni swój złożyć pocałunek. Obydwie te główne postacie, jakoteż inne, które je otaczają, są oddane z wysokim artyzmem.

W każdym niemal z obrazów Duccia znajdziemy coś podziwienia godnego, każdy z nich starannie wykonany, postacie rysowane z wielką znajomością proporcyi, ręce i nogi piękne i starannie oddane.

Do najsympatyczniejszych dzieł jego należy „Zwiastowanie", znajdujące się w Londynie. W przedsionku o gotyckiej architekturze scena się odbywa. Marya z drzwi wychodzi, anioł szczególnej piękności lekkim krokiem do niej się zbliża i ruchem ręki pełnym wdzięku zdaje się słowom swym jeszcze więcej nadawać nacisku. Obydwie postacie może tutaj bardziej ziemskie i jędrniejsze, aniżeli podobne postacie na obrazach Fra Angelika, ale właśnie dlatego bardziej zrozumiałe. Są one prawdziwem zwycięstwem nowego włoskiego ducha nad bizantyńską rutyną.

Duccio stworzył to, czem sieneńska szkoła malarska do dziś dnia serca podbija: kobietę młodą, pełną czarującego wdzięku,

kobietę o oczach podłużnych, o rzymskim nosie i harmonijnem czole, o jakimś szlachetnym wyrazie w twarzy, który ją czyni wyższą od kobiet florentyńskich malarzy. Po raz pierwszy też w sieneńskiem malarstwie widzimy ożywczy uśmiech na twarzach kobiecych postaci, jakby jutrzenkę zapowiadającą nową artystyczną erę. Bizantynizm nie znał dobrotliwego uśmiechu, tego najpiękniejszego objawu szlachetnej duszy.

Co także uderza w obrazach Duccia, to wielka miara w przedstawieniu tragicznych uczuć. — W „Ukrzyżowaniu", w „Zdjęciu z krzyża" lub w „Chrystusie przed Piłatem" nie widać nigdzie tych niemiłych, często wstrętnych przekrzywień twarzy, tych ruchów konwulsyjnych, które tak częstemi są w rzeźbach Jana z Pizy. Tutaj ruchy naturalne i pewna prostota wszędzie rozlana, której Giotto najczęściej nie umiał wlać w swe postacie.

Olbrzymi postęp Duccia polega także na pejzażu, który śmiało bierze z natury. We „Wjeździe do Jerozolimy" przedstawił artysta drogę wijącą się pomiędzy ogrody, palmy, oliwki i pomarańczowe drzewa. Na murze dzieci się przypatrują lub wyłażą na gałęzie, w oknach pełno ciekawych, chłopaki biegną przed Chrystusem, jadącym na oślicy.

W „Cudownym połowie ryb", w Opera del Duomo tak piękny pejzaż, na jaki się żaden inny malarz XIII wieku zdobyć nie potrafił. Giotto nie dorównał sieneńskiemu mistrzowi w oddaniu roślinności, drzew rysowanych z natury. To samo realne studyum widać w „Narodzeniu Chrystusa", znajdującem się w berlińskiej galeryi i w wielu innych obrazach.

Wpływ Duccia na malarstwo włoskie był olbrzymi i dotąd może dostatecznie go nie oceniono. Wskutek tego, że mistrz ilustrował prawie wszystkie ważniejsze sceny biblijne, wytknął na długie lata kierunek włoskim artystom i dał wzory, według których je przedstawiać mieli. Jeszcze u malarzy XV wieku można znaleźć ślady pomysłów sieneńskiego artysty.

Giotto wprawdzie cztery lata przed Ducciem (r. 1306) rozpoczął malować ten sam przedmiot, mękę Chrystusa w swych freskach, w padewskiej arenie, ale jego kompozycye nie dorównują bogactwem pomysłów kompozycyom Duccia.

Gdy Ingres, zwiedzając Sienę, przypatrzył się odbiciom z obrazów męki Pańskiej Duccia, przeznaczonym do wykonania szty-

chów Bartocciniego, unosił się nad niemi sądząc, że początkowe sieneńskie malarstwo było już zapowiedzią „Odrodzenia".

Sieneńscy malarze napisali na czele swych statutów z r. 1355 imię Boga wszechmocnego i Madonny, „gdyż jesteśmy, mówili, z łaski Boskiej tymi, którzy objawiają ludziom prostym, nie umiejącym czytać, rzeczy cudowne, zdziałane cnotą i będące skutkiem świętej wiary; a żadna rzecz, choćby była najmniejszą, nie może mieć początku i końca bez woli, wiedzy i miłości"; senza potere et senza sapere et senza con amore volere.

To credo, to wyznanie wiary najlepiej charakteryzuje szkołę sieneńską. Artyści sieneńscy malowali z wiarą i miłością, a najszczerszy wyraz temu wewnętrznemu nastrojowi ich duszy umiał dać po Ducciu Simone Martini.

V.

Tem, czem byli Guido Guinicelli, Cino da Pistoja, a wreszcie Dante w poezyi dla podniesienia ideału kobiety, tem stał się Simone Martini w malarstwie. Donna angelicata to również jego ideał, przedstawić ją, jego zadanie.

Jak zwykle, myśl się w poezyi pierwej objawiła, zanim przeszła do sztuki. Duccio był malarzem religijnym, Martini malarzem religijnego mistycyzmu. Owiany nadto duchem rycerskości wskutek swego zetknięcia się z dworem andegaweńskim w Neapolu, umiał lepiej aniżeli którykolwiek inny włoski artysta oddać właściwości francusko-włoskiego rycerskiego świata.

Głównem jego staraniem było stworzyć kobietę, którą poeci opiewali, szlachetną, piękną, pełną jakiegoś nieziemskiego wyrazu. Wzrok jej miał objawiać wszelkie owe cnoty, które poezya uanielonej istocie przypisywała. Kobiety Martiniego to kasztelanki, patrycyuszki, wspaniale, najczęściej modnie ubrane, o długich pięknie się drapujących sukniach, obhaftowane i ozłocone, jak kobietom rycerskiego świata przystało. Po rysunku kształtnych wązkich rąk poznać ich pochodzenie, po ruchach staranne wychowanie. Nie są to mieszczki późniejszych florentyńskich mistrzów, jak Gozzoli lub obydwaj Lippi, ale najszlachetniejsze

kwiaty społeczeństwa. Do kobiet Giotta nawet porównać nie można tych wyższych istot Martiniego, wyglądają one wobec nich jak kobiety Reynoldsa w porównaniu z chłopkami Ostadego.

W arystokratycznej Sienie, w Pizie o dawnej kulturze, wreszcie w Neapolu na dworze andegaweńskim, gdzie przez jakiś czas Simone przebywał, mógł znaleźć modele do swych pięknych kobiet. Nie wyrobił on jednak jednostajnego typu świętych, ale prawie każda z nich ma swój własny charakter, swą odmienną cechę.

Petrarka nie bez powodu zwrócił się do Martiniego, aby mu wymalował portret Laury. Portret wypadł tak świetnie, że poeta poświęcił mu aż trzy sonety. Zapewnia on, że Szymon musiał chyba pójść do raju, dokąd się urocza udała Laura, tam ją widzieć i odrysować, aby na ziemi uwierzono, że tak piękną była.

Martini urodził się w Sienie około roku 1284 z ojca Marcina, w części miasta świętego Egidyusza; ożenił się z Giovanną, córką malarza Memma di Filipucci a siostrą Lippa Memmi, także sieneńskiego malarza; umarł w Avignonie roku 1344.

Czy był uczniem Duccia? niewiadomo; poszedł jednak śladami swego poprzednika, przejął się jego duchem i doprowadził sieneńskie malarstwo do wyżyny, na której wszystkie swe właściwości i zalety rozwinąć mogło.

Żywot i działalność Martiniego rozpada się na trzy wybitne epoki.

W roku 1315 pierwszą mamy wiadomość o jego artystycznej działalności, a odtąd aż po r. 1333 widzimy go pracującego częścią w Sienie i Pizie, częścią w Neapolu, malującego freski i obrazy,

Od roku 1333 do 1339 przebywa on w Asyżu, gdzie prawie najważniejszą część swej artystycznej pozostawia pracy, wreszcie od roku 1339 do 1344 maluje na dworze papieskim w Avignonie wraz z bratem swym Donatem.

Przypatrzmy się pierwszej epoce.

Niejeden z miłośników sztuki mógłby pozazdrościć sieneńskiemu syndykowi jego komnat w Palazzo publico. Gdzie spojrzeć, freski Sodomy i dawniejsze malowidła Sana di Pietro i Vecchietty; największą wszakże ozdobą całego ratusza jest sala na pierwszem piętrze, gdzie obok Sodomy panuje Martini.

Na głównej ścianie znajduje się ogromny jego fresk, przedstawiający Madonnę z dziecięciem pod baldachimem, otoczoną świętymi i aniołami. Z daleka bije już obraz w oczy owem bogactwem złotem tkanych szat, ozdób, diademów, klejnotów, pereł, misternych aureoli nad głowami świętych, które się stały charakterystyką sieneńskiego malarstwa. Artysta, równie jak wielu innych tamtejszych mistrzów, szedł w tej mierze tak daleko, że niektóre ornamenty, jak agrafę spinającą płaszcz Madonny, jak złocone taśmy, robił wypukłe, aby jeszcze większe osiągnąć wrażenie świetności.

Były to zabytki jeszcze bizantynizmu, a próżna, bogata w świetnych czasach Siena chętnie je przyjmowała.

W postaciach freska w ratuszu szukamy śladów owego wdzięku, który Petrarkę tak zachwycał. Znajdujemy go też zaraz w dwóch aniołach klęczących przed tronem i podających Madonnie misę z owocami. Są to anioły, w których Simone przeczuł Leonarda, tyle w nich słodyczy i uroku. W samej Madonnie, łagodnej i poważnej, nie widać jeszcze wyswobodzenia się od dawniejszych pojęć, równie jak w Dzieciątku Jezus, które stoi na kolanach matki, trochę sztywne i rażące zanadto dojrzałemi rysami twarzy.

Po bokach Maryi przedstawił artysta cały szereg świętych, po piętnaście figur z każdej strony. Uderzają one jeszcze, zwłaszcza postacie stojące, brakiem znajomości anatomii ludzkiego ciała, natomiast twarze z prawdziwem zamiłowaniem są oddane. Całość kompozycyi wyżej stoi od głównego obrazu ankony Duccia; w ugrupowaniu osób więcej tutaj swobody, więcej powietrza, więcej przestrzeni. Postęp w tej mierze znaczny, pomimo że fresk należy do wczesnych dzieł mistrza, malował on go bowiem w roku 1315, a więc zaledwie w kilka lat po ukończeniu Maesty Duccia.

Pod tronem Maryi napis wyjaśniający znaczenie obrazu w sali miejskiej starszyzny. Matka Boska przemawia tam: „Róże i lilie zdobiące łąki w niebiosach nie cieszą mnie więcej jak wasze pożyteczne rady. Gdy jednak takiego pomiędzy wami spostrzegę, który ziemską wiedziony chciwością, o mnie zapomina, kraj mój poniewiera, a im gorzej działa, tem większą okrywa się chwałą, ten niech się potępieńcem stanie, równie jak każdy, który go popiera". — A zwracając się do otaczających ją świętych, za-

pewnia Madonna, że modły ich nie pomogą tym, którzy niezgodę sieją w Rzeczypospolitej.

Przestrogi te były aż nadto potrzebne w sali obrad sieneńskiego narodu.

Równie zajmującym jak Maestà jest inny fresk, pokrywający główną część przeciwległej ściany, którą Martini w trzynaście lat później malował.

Doliną pomiędzy dwoma zamczyskami jedzie rycerz na ciężkim, pysznie przybranym koniu, trzymając w ręku buławę. Jest to sieneński wódz Guidoriccio Fogliani de'Ricci, zwycięzca z pod Montemassi i Sassoferte.

Obraz już z tego powodu nas uderza, że wychodzi poza ramy zwykłych kościelnych i alegorycznych kompozycyj i daje nam miarę, jak Sieneńczycy umieli traktować przyrodę. Koń i rycerz wybornie oddani. Ricci siedzi silnie w siodle, koń tak stąpa naturalnie, że się niemal słyszy jego chody. W tym koniu i w tym jeździcu czuć już tę samą potęgę, która później tak charakterystyczną stała się cechą konnych pomników Donatella i Verocchia. A i pejzaż zajmujący: nie jest on już naśladownictwem krajobrazu Duccia, ale zupełnie zastosowany do tematu, nadzwyczaj się dobrze nadaje jako tło do pysznej postaci rycerza.

Obraz ten wyraźnym jest dowodem, jakieby świetne rzeczy stwarzali byli pierwotni włoscy malarze, gdyby nie ciężył był na nich bizantyński formalizm. Poczucia przyrody brak im nie było, a pędzel ich nabierał natychmiast swobody, jak tylko nie byli krępowani przepisami malarskiej tradycyi. Gdy się patrzy na konną postać Riccego, przypominają się prawie Velasquezowskie portrety madryckiej galeryi, jakaś szczególna siła i swoboda w całej tej kompozycyi, a mówiąc po dzisiejszemu, rzecz jest zupełnie en plain air traktowana. Spoglądając raz na ścianę z Matką Boską i znowu na portret Riccego prawie uwierzyć trudno, że obydwa freski jeden i ten sam artysta malował.

Z pierwszej epoki działania mistrza pochodzi także bardzo duża niegdyś ankona w Pizie i trzy pomniejsze Madonny w muzeum w Orvieto.

Madonna pizańska należy do tych samych olbrzymich kompozycyj jak Maesta Duccia. Zamówili ją Dominikanie z Pizy w r. 1320, a przez długie czasy zdobiła ona główny ołtarz kościoła św. Katarzyny. W środku ankony królowała Madonna, a na bo-



Fot. Alinari.

Simone Martini. Guidoriccio da Fogliano. Palazzo pubblico. Siena.



Fot. Alinari.

Simone Martini i Lippo Memmi. „Zwiastowanie“ w galeryi Uffizi we Florencyi.

cznych obrazach i na predelli mieściło się czterdzieści jeden postaci. Dzisiaj ośm obrazów przechowuje muzeum pizańskie, a reszta znajduje się w sali arcybiskupiego seminaryum.

Z wszystkich tych kompozycyj, podobnie jak z Maesty w sieneńskim ratuszu, wieje pewien liryczny spokój, głęboka, poważna religijność.

Nigdzie jednak nie przebija się tak ów religijny liryzm Martiniego jak w jego „Zwiastowaniu", które się z katedry sieneńskiej dostało do florentyńskich Uffiziów. Pochodzi ono z r. 1333, a więc stoi na rozdrożu pomiędzy pracami Szymona w Sienie i Asyżu [1]).

Środkowa dość duża tablica przedstawia Zwiastowanie na złotem tle: przerażona Marya wciska się w krzesło, na którem siedzi, jak gdyby się chciała schronić przed niespodziewaną wiadomością; na lewo zbliża się archanioł Gabryel z gałązką oliwną w ręku, a rozdziela ich wazon z białą lilią. Po bokach, w osobnych gotyckiemi ramami przedzielonych obrazach, stoją z jednej strony święty Ansano, trzymając czarno-biały sztandar Sieny, a z drugiej św. Julia. — Dwie te figury są pędzla szwagra Szymona, Memmiego, podczas gdy środkową tablicę sam mistrz malował.

Obraz ten, pomimo że razi kilkoma błędami rysunku, należy przecie do najpiękniejszych, jakie wyszły z pod pędzla Martiniego, a nigdzie może tak jak w tej Madonnie i w tym archaniele nie uwydatnia się tak wyraźnie owo staranie się oderwania ludzkich postaci od ziemi i uanielenia ich, jakie charakteryzuje talent wielkiego Sieneńczyka. Bogata tam także ornamentacya, pełna wykwintnego smaku.

Idźmy jednak do Assisi.

Powołanie swe do ozdabiania freskami franciszkańskiej świątyni zawdzięczał Martini Robertowi Andegaweńskiemu, królowi Neapolu.

Robert stał w ciągłych stosunkach z toskańskimi Gwelfami, z pomocą których i z poparciem papieża Jana XXII chciał w całych Włoszech pokonać cesarstwo. W r. 1310 bawił nawet w Sienie,

---

[1]) Obraz ten przeznaczony początkowo do sieneńskiej katedry, został później darowany kościołowi San Ansano w Castelvecchio i dopiero w r. 1799 znalazł w Uffiziach swe ostateczne umieszczenie.

a we dwa lata później przyjmowano tam, w pałacu Squarcialupi brata królewskiego Piotra, hrabiego Gravinę. Inny brat Roberta przebywał w r. 1315 w Toskanii, a tak sam król jak i jego bracia okazali się bardzo hojnymi protektorami sztuki i znali sieneńskich artystów.

W roku 1317 najstarszy brat Roberta św. Ludwik z Tuluzy został kanonizowany, a ponieważ poprzednio zrzekł się swych praw do korony neapolitańskiej i w świątobliwem tylko życiu szukał szczęścia, więc Robert miał dość powodów, aby tę kanonizacyę uroczyście obchodzić i liczne fundacye czynić z jej okazyi.

Pomiędzy innemi sprowadził Robert Martiniego do Neapolu, aby wymalował obraz ołtarzowy, przedstawiający jak św. Ludwik zrzekłszy się korony, wkłada ją na skronie swego brata. Obraz znajduje się w San Lorenzo Maggiore w Neapolu, należy do najlepszych dzieł mistrza i szkoda tylko, że bardzo zniszczony. Martini bawił, jak się zdaje, od roku 1317 do 1320 na andegaweńskim dworze.

W projektach swych zapanowania nad całemi Włochami używał Robert Franciszkanów i stał się też jednym z najpotężniejszych protektorów zakonu. Żona Roberta, królowa Sancia, fundowała wielkie klasztory Klarysek: S. Croce w Neapolu, gdzie miała własną kaplicę i w Aix en Provence, a nadto założyła konwent braci mniejszych na górze Zion. Król liczył pomiędzy Franciszkanami najlepszych doradców i przyjaciół i miał zamiar w późnym wieku szukać w ich klasztorze spokoju. Sancia wstąpiła po jego śmierci do Klarysek i we franciszkańskim umarła habicie.

Królestwo w ciągłych byli stosunkach z Asyżem, a według wszelkiego prawdopodobieństwa postanowił król Robert na swój koszt przyozdobić kaplicę św. Marcina w San Francesco, którą fundował z końcem XIII wieku kardynał Gentile da Montefiore. Do wykanania tego dzieła przeznaczył Martiniego.

Od dłuższego czasu było już zwyczajem neapolitańskiego dworu powoływać sieneńskich artystów.

Pierwszym malarzem toskańskim, o którym wiemy, że pracował w Neapolu, był Montano d'Arezzo. Malował on w r. 1305 z rozkazu króla Karola II dwie kaplice w Castel Nuovo, a w r. 1309 dwie inne kaplice w Castel dell'Uovo i wiele innych prac tam wykonał. Montano był wprawdzie z Arezzo, ale trzeba go w kie-



Fot. Alinari.

Simone Martini. Pasowanie św. Marcina na rycerza. Fresk w niższym kościele św. Franciszka w Asyżu.

runku sztuki uważać za Sieneńczyka, albowiem wówczas Arezzo stało w tej mierze pod wpływem Sieny.

Illustrowanie żywota św. Marcina było dla Martiniego zadaniem bardzo pobudzającem jego artystyczną wyobraźnię, gdyż temat luźnie tylko wiązał się z istniejącemi malarskiemi tradycyami. W Toskanii li tylko w Luce, w San Martino, znajdowały się wówczas płaskorzeźby, przedstawiające niektóre sceny z życia świętego. Z malarzy przed Szymonem nikt się tym tematem nie zajmował. Nadto święty Marcin miał rycerską przeszłość, więc artysta, będący świeżo pod wrażeniem dworskiego przepychu i rycerskich obyczajów w Neapolu, a nadto jako Sieneńczyk lubiący bogatą w malarstwie ornamentacyę, mógł teraz swym upodobaniom dogodzić.

W jedenastu obrazach opowiedział Martini, w kaplicy św. Marcina sceny z żywota świętego, z których osobliwie trzy freski na szczególną zasługują uwagę, gdyż w wysokim stopniu charakteryzują dążenie Szymona, aby wiernie oddać rzeczywistość.

Do tych scen należy pasowanie św. Marcina na rycerza, odbywające się na tle architektonicznem. Młody rycerz stoi, ze wzniesionemi jak do modlitwy rękami, a cesarz miecz mu przywiązuje, podczas gdy giermek ostrogę przypina.

Po prawej przygrywa kilku muzykantów, po lewej dwaj cesarscy dworzanie trzymają znamiona rycerskie, jeden hełm a drugi miecz. Zapewne artysta musiał scenę pasowania na rycerza widzieć albo w Neapolu, albo w ojczystej Sienie, gdyż rzecz tak przedstawił, jak się według opisów i dawnych miniatur odbywała.

Simone używa z upodobaniem architektonicznego tła, podobnie jak Duccio i Giotto, a zdaje się, że dla początkowych artystów architektoniczna perspektywa łatwiejszą była do oddania aniżeli pejzaż otwarty. Dlatego rzadko w swych obrazach porzucali oni mury miejskie.

Do równie dobrych jak pasowanie na rycerza, należy inny fresk, przedstawiający, jak św. Marcin odmawia przyjęcia podarunków, które mu cesarz ofiaruje. Także tam dużo realizmu, ale ten realizm bardzo się różni od cokolwiek brutalnego naśladowania natury, które Giotta cechuje. U Martiniego zawsze przeważa chęć przedstawienia każdej rzeczy, każdej sceny w sposób

artystyczny, a z dokładnością w oddaniu natury łączy się misterność pędzla i pewna łagodność barw.

Ta różnica z Giottem uderza osobliwie w obrazie, przedstawiającym śmierć św. Marcina, gdzie pomimo, że wiele osób otacza ciało zmarłego i głęboki smutek rozlany na twarzach, nigdzie nie widać tego emocyonalizmu, tego niespokoju i szarpania się, które w podobnych scenach charakteryzują Giotta. Słusznie jeden z nowszych krytyków nazywa Giotta mimikiem a Martiniego fizyonomikiem, tamten bowiem chce wszelkie uczucie oddać w nerwowych wykrzywianiach muszkułów, ten we wzroku i wyrazie twarzy. W tej mierze wybornemi przedmiotami porównania z Martinim jest Giotta fresk w wyższym kościele w Asyżu, przedstawiający, jak św. Damian opłakuje św. Franciszka, tudzież „Śmierć św. Franciszka" w S. Croce we Florencyi.

Oprócz jedenastu obrazów, pomieścił artysta na ścianach kaplicy jeszcze cały szereg świętych, jak śś. Klarę, Elżbietę, Ludwika francuskiego i Ludwika z Tuluzy, Magdalenę, Katarzynę, Franciszka i wielu innych, z których osobliwie postacie kobiet i św. Franciszka odznaczają się wszelkiemi zaletami talentu Martiniego. Uszlachetniony realizm, to cecha mistrza, patrząc się na taką św. Magdalenę albo Katarzynę, zdaje nam się, że widzimy przed sobą ówczesne patrycyuszki, o ruchach pełnych szlachetności, o wypielęgnowanych rękach, o delikatnej karnacyi ciała, o łagodnem spojrzeniu.

Porównywając te postacie z kobietami Ghirlandaja w S. Maria Novella, można spostrzedz całą różnicę epok, w których obydwa mistrze malowali. Jedne i drugie typy są brane z życia, ale florentyńskie patrycyuszki to wierne portrety kobiet z ich zaletami i błędami, kobiet dumnych, namiętnych, zawziętych, o zaciśniętych ustach, które z pewnem zdziwieniem spotykamy w kościele za wielkim ołtarzem.

Przeciwnie, po owalnych twarzach Martiniego wionął ów poetyczny duch XIII wieku, który kobietę chce podnieść w sfery, gdzie istnieje wprawdzie namiętność, ale tylko namiętność dobrego.

Z tą chęcią upoetyzowania ludzkich postaci wiąże się zapewne rysowanie długich, wąskich oczu, będące cechą, zwłaszcza sieneńskich malarzy. U Duccia sposób ten przedstawienia ludzkiego



Fot. Alinari.

Simone Martini. Św. Magdalena i św. Katarzyna. Fresk w niższym kościele św. Franciszka w Asyżu.

oka nie dochodzi jeszcze tak daleko jak u Martiniego. Simone najskrajniejszym jest w tej mierze artystą, a za nim idą inni Sieneńczycy, a z Florentyńczyków w części Giotto, a osobliwie Orcagna, który wogóle bardzo podlegał sieneńskim wpływom.

Wązkie, podłużne oko nie było w sztuce nowością. Charakteryzowało ono osobliwie egipską i asyryjską sztukę, przeszło w części do bizantyńskiego malarstwa, ale nie zapanowało w niem w zupełności. Owszem, bizantyńska sztuka lubiła oko duże, otwarte, w czem się zgadzała z pierwotnem chrześciańskiem malarstwem.

Zdaje się jednak, że wązkość oka, podobnie jak podłużność palców u ręki, była zawsze cechą pewnego arystokratycznego idealizmu, a w egipskich już portretach spotykamy najczęściej zmrużone oko u osób wysokiego rodu, przeciwnie wyraźne okrągłe w portretach pospolitych ludzi [1]).

Sieneńska sztuka, idealno-arystokratyczna, upodobała sobie ten podłużny kształt oka osobliwie u kobiet, zgodnie z poetyczną, otaczającą je aureolą. Postacie Laury, Beatrycy, tak się rozpłynęły w świecie ducha, że na świat ziemski prawie nie spoglądały.

Przymrużanie oka miało więc wyrażać szlachetność duszy, a błąd ten przeciw rzeczywistości długo się w malarstwie włoskiem błąkał, dopóki nie zniknął w sztuce odrodzenia.

Wróćmy jednak do kaplicy św. Marcina.

Nie małą trudność musiał mieć sieneński mistrz w przedstawieniu św. Franciszka, zwłaszcza, że w Asyżu istniały już co najmniej dwa dawniejsze portrety świętego, z których jeden niewiadomego pędzla nosił pewne tradycye autentyczności. Giotto tyle namalował śś. Franciszków, nie odpowiadających tej idealnej postaci, iż z prawdziwą przyjemnością widzimy, że w Szymonie znalazł się przecież podówczas mistrz, który potrafił zbliżyć się do szczytnego wyobrażenia, jakie mamy o wielkim religijnym reformatorze i oddał go nadzwyczaj sympatycznie. Św. Franciszek Martiniego jest typem szlachetnego ascety, o wyrazie pełnym dobroci i boleści.

---

[1]) Proszę porównać piękną twarz królowej Tai w egipskiem muzeum w Kairze i płaskorzeźbę z Abydos, przedstawiającą Setiego I. (Perrot & Chipiez. L'Egypte str. 124 i 694) ze słynną figurą pisarza egipskiego w Luwrze.

Kilka tych samych postaci świętych, które mistrz umieścił w kaplicy św. Marcina, spotykamy raz jeszcze w pobocznej nawie niższego kościoła. Wymalował on tam al fresco pięć popiersi świętych, a prócz tego pod „Ukrzyżowaniem" Giotta, Madonnę z dzieciątkiem i dwoma świętymi. — Z tych popiersi, osobliwie św. Klara niewypowiedziany roztacza urok; jest to jedna z najpiękniejszych postaci, jakie wydała szkoła sieneńska. Również Madonna należy do najlepszych dzieł Martiniego, zawiera ona wszystko, co Sieeńczycy umieli wlać w postać matki Bożej: dobroć, słodycz i miłosierdzie.

Zdaje się, że jednem z ostatnich dzieł mistrza, które wykonał jeszcze na włoskiej ziemi, przed swym wyjazdem do Francyi, był fresk przedstawiający „Wniebowzięcie Panny Maryi", Assumptio gloriosae Virginis Mariae, ponad główną bramą pizańskiego Campo Santo. Jest to bardzo potężna kompozycya. Madonna w mandorli, podtrzymywanej przez chóry aniołów, z Chrystusem u szczytu, jakby witającym matkę w niebiosach.

Vasari fresk ten Martiniemu przypisuje.

Wprawdzie mury cmentarza dopiero w roku 1350 zupełnie zostały ukończone, ale to nie przeszkadza, że już w roku 1347 albo ósmym, a więc przed opuszczeniem Włoch, mógł Martini na ścianie należącej do najdawniejszej części budowy, wykonać fresk poświęcony Madonnie.

Prawdopodobnie było to pierwsze malarskie dzieło w Campo Santo; pod błogosławieństwem Madonny, rozpoczęto cmentarz ozdabiać, co zupełnie odpowiadało zwyczajom.

Fr. Ksawery Kraus, który bardzo sumiennie badał freski pizańskie i kilku innych historyków sztuki zgadzają się co do autorstwa tego fresku z Vasarim.

VI.

Ostatnie pięć lat życia (1339—1344), przepędził Martini w Avignonie.

Że on tam malował freski i obrazy, że gromadził około siebie cały zastęp młodych artystów, niema wątpliwości; z jego fresków

jednak utrzymał się zaledwie mało znaczący ułamek, nad portykiem Notre Dame des Dons, z obrazów: święta rodzina, znajdująca się teraz w Royal Institution w Liverpolu.

Ostatni ten obraz, o postaciach na złotem tle, malowany w sposób jak pizańska ankona, nie należy do najlepszych dzieł mistrza.

Freski zniszczono lub przemalowano, co się zaś stało z owym portretem Laury, którym się Petrarka zachwycał, niewiadomo.

Benedykt XII (1334—1342) był pierwszym papieżem, który włoskich malarzy powołał do Avignonu, a miał na budowle i ich upiększenie funduszów nie mało, gdyż jego poprzednik Jan XXII pozostawił po sobie pełne kasy.

Papież chciał Giotta sprowadzić, ale układy z florentyńskim mistrzem nie doszły do skutku, w znacznej więc części posługiwał się francuskimi artystami. Dopiero w kilka lat później przybył tam Martini.

Ze wszystkich fresków, po większej części bardzo zniszczonych, które pozostały w papieskim pałacu w Avignonie, żadnego wprost Szymonowi przypisać nie można. Są w nich ślady sieneńskiego wpływu, ale całość obrazów nie dorównywa dziełom Martiniego, które mogłyby co najwyżej być szybko malowane przez jego włoskich i francuskich pomocników.

Pałac, którego dzieje są „un longne martyrologue“, niszczono całe wieki i tylko resztki jego świetności się zachowały. Po wyprowadzeniu się papieży z Avignonu, uważano te gmachy za dobro publiczne i kto mógł, wynosił ztamtąd marmury i wszelkie materyały budowlane.

Pozostało jednak dość innych śladów tak w miniaturach jak i w dokumentach historycznych, aby ocenić, że pojawienie się Martiniego w Avignonie, było dla Francyi wielkiem artystycznem zdarzeniem. Sieneńczyk zachwiał panowaniem północnej francuskiej szkoły malarskiej a pod jego wpływem powstała nowa sztuka we Francyi, zasadniczo się różniąca od dawniejszego miejscowego malarstwa. Jeżeli Toskania zapożyczyła się w początkach XIII wieku u Francuzów co do architektury i rzeźby, to teraz oddawała swój dług wpływem na malarstwo i złotnictwo francuskie.

Jeszcze Filip VI sprowadzał w r. 1308 uczniów Giotta do Francyi, a uczniowie Sieneńczyków malowali nietylko w Avignonie, ale i w Chartreuse de Villeneuve za Klemensa VI i Inno-

centego VI. Klemens zastąpił północno-francuskich artystów Włochami.

Bardzo wyraźnie przebija się wpływ włoski we francuskich miniaturach. Cały szereg kompozycyi illustrujących żywot Chrystusa i Maryi przechodzi w ciągu XIV wieku z Włoch na Północ. Naśladownictwo Sieneńczyków można spotkać nietylko w miniaturach wykonywanych w Paryżu i Burgundyi, ale za pośrednictwem Francyi w Kolonii, Pradze i Norymberdze. W drugiej połowie XIV i w początkach XV wieku maluje się na Północy według włoskich, częścią sieneńskich, częścią florentyńskich wzorów.

U francuskich malarzy, pracujących w Avignonie pod urokiem Sieneńczyków, wytwarzają się po raz pierwszy te formy, które trzeba uważać za podstawę nowych prądów malarskich z tej strony Alp; z pałacu papieskiego wyszedł kompromis pomiędzy dawnem a nowem północnem malarstwem. Nauczono się jednak więcej od Sieneńczyków aniżeli od Giotta; Simon Martini przekazał Francyi i Niemcom spuściznę Duccia.

W samej Sienie wpływ Martiniego trwał przez wiek cały. Matteo di Giovanni, Neroccio, o których później mówić będziemy, szukali natchnienia w dziełach Szymona.

Z jego uczniów najwyżej stał Lippo Memmi, którego najznakomitszem dziełem jest fresk w Palazzo Communale w San Geminiano, malowany w r. 1317. — Widoczny tam wpływ szymonowskiej Maesta.

Madonna Memmiego, piękna postać, pełna słodyczy, znajduje się także w kościele dei Servi w Sienie; inną małą Madonnę z Asciano posiada p. Torrini w Sienie.

Do wybitniejszych jeszcze uczniów Simona należą Luca di Tommè, Berna i Giacomo di Mino. Luca wprost naśladował mistrza. Jego duży ołtarz, przechowany w akademii sieneńskiej i fresk w kaplicy Seminaryum w San Francesco, nie są pozbawione pewnego wdzięku.

Po Bernie pozostały liczne, niestety przemalowane freski, w katedrze w San Geminiano, i jeszcze bardziej restaurowane malowidła w kościele św. Jana Laterańskiego w Rzymie.

Giacoma di Mino znamy tylko jeden obraz Madonnę del Belvedere w Servi w Sienie. Madonna trochę hieratyczna, bogate

stroje kościelne i ornamenta, ale szymonowskiego wdzięku nie wiele.

Cała pizańska sztuka XIV wieku z Franciszkiem Trainim na czele, a w znacznej części i neapolitańska stały pod wpływem Martiniego. Nieznani artyści, którzy ozdobili swemi freskami mury w Santa Maria di Donna Regina w Neapolu, byli albo Sieneńczykami albo neapolitańskimi uczniami Szymona, a malarz fresków w Incoronata także musiał stać pod jego wpływem.

VII.

Jeżeli Simone przejął się duchem rycerstwa i szlachty, to Piotr, a zwłaszcza Ambrogio Lorenzetti byli malarzami nowej ery, mieszczańskiej.

Starszy z nich Piotr miał się urodzić około roku 1280. Data zdaje mi się być za wczesną i należałoby ją przynajmniej o lat dziesięć naprzód posunąć.

Pierwszą wzmiankę o artyście spotykamy w księgach rachunkowych Bicherny, w r. 1305, a mianowicie, że wypłacono na ręce młodego Piotra (Petruccio) jakąś kwotę. Wzmianka ta jednak nie dowodzi, że Piotr już wtedy był niezależnym artystą, mógł go posłać po pieniądze do Bicherny ojciec, który się nazywał Lorenzo Laurati i także był malarzem [1]).

Dopiero w r. 1320 widzimy Piotra w Arezzo, pracującego na własną rękę nad ołtarzowym obrazem, który dotąd istnieje. Owa „ankona" zawiera wiele postaci świętych i Madonnę z dzieciątkiem, którą artysta pojął na sposób francuskich rzeźb i Madon Jana Pizana. Jezus chwyta żywym ruchem płaszcz matki podobnie jak w gotyckich rzeźbach. Pomimo, że „ankona" nosi wogóle cechy dotychczasowej szkoły sieneńskiej, przecież we wszystkich postaciach przebija się pewna charakterystyczna energia, którą wszę-

---

[1]) Późniejsza data urodzin Piotra i z tego względu podobniejsza do prawdy, że przyjmując w tej mierze rok 1280, byłby odstęp pomiędzy urodzinami młodszego brata Ambrożego (1300) a starszego Piotra zanadto wielki, bo aż lat 20.

dzie u Piotra spostrzedz można: bystre, przenikliwe oczy, grube karki, wysokie czoła i duże brody u mężczyzn.

Znamiona żywości i energii pędzla cechują także inny obraz, rodzaj Maesty, którą Piotr w r. 1328 wymalował dla kościoła S. Ansano, w Dofana, w pobliżu Sieny. Obraz ten znajduje się dzisiaj w sieneńskiej akademii, niestety w znacznej części przemalowany. Świętego Eliasza, stojącego z jednej strony tronu, przemieniono nawet w świętego Antoniego, dodając mu laskę z dzwonkiem i u nóg małą świnkę.

Madonna z Ansano odpowiada wogóle ideom Szymona Martiniego, ale Jezus nie zachowuje się jak w dawniejszych sieneńskich obrazach, spokojnie, na kolanach matki, ale energicznie zwraca się do proroka Eliasza. — Postacie Eliasza i Mikołaja, który stoi po drugiej stronie tronu, bardzo potężne, znikąd nie naśladowane, własna mistrza kreacya. To samo i czterej aniołowie, umieszczeni poza tronem, nie mają w sobie właściwej Sieneńczykom słodyczy, ale odznaczają się pewną zadumą i powagą. Thode uważa ten obraz za jedną z najwznioślejszych kompozycyj, jakie wydało malarstwo XIV wieku. — Pędzel tam wszędzie śmiały, barwy żywe, harmonijne, całość świadczy o artyście pełnym energii i męzkiej twórczości.

Obrazy też Piotra szybko znalazły wielkie uznanie, a sława jego rozeszła się po całej Toskanii. Sieneńczyk mnóstwo miał zamówień.

W roku 1329 malował Madonnę ze świętym Mikołajem i innymi świętymi, do kościoła Carmine w Sienie, za co otrzymał stopięćdziesiąt florenów w złocie. Predella przedstawiała zdarzenia z dziejów zakonu Karmelitów i dwie jej części przechowały się w sieneńskiej galeryi. Na jednej papież Honoryusz IV potwierdza regułę zakonu i daje braciom nowy habit, na drugiej widzimy sceny z życia Karmelitów, przypominające historye eremitów, w „Tryumfie śmierci“ w Pizie. Główny obraz miał być sprzedany do Anglii w r. 1818.

W kilka lat później, w r. 1333 pracował Pietro nad nieistniejącą już dzisiaj Madonną na jednej z bram w Sienie, którą później Luca Thome miał odnawiać. W roku zaś 1335 ozdabiał wraz z swym bratem Ambrożym fasadę szpitala Santa Maria della Scala historyami z życia Maryi, nad któremi unosili się później Vasari i Ghiberti. Istniały one jeszcze po rok 1720.

W tym samym czasie otrzymał Pietro zapłatę, w kwocie trzydziestu florenów, za obraz przedstawiający żywot świętego Sawina, zamówiony do katedry w Sienie. Ponieważ artysta nie umiał po łacinie, więc maestro della gramatica Ciecho przetłómaczył biografię świętego na język ludowy, aby mistrz mógł według niej swe sceny malować. Zarząd katedry osobno nauczyciela wynagrodził za tę pracę.

W roku 1337 ukończył artysta obraz do San Martino w Sienie, a w r. 1340 spotykamy go w Pistoi, gdzie malował Madonnę do kościoła św. Franciszka, znajdującą się obecnie w Uffiziach.

Madonna ta dziwnie sieneńska, o łagodnem, pogodnem spojrzeniu, w różowej sukni i niebieskim płaszczu, siedzi na tronie trzymając Jezusa, otoczona czterema pełnymi wdzięku aniołami. Jasne, w spokojną harmonię zlewające się barwy, podnoszą wiosenny, że tak powiem, urok tego obrazu.

W dwa lata później stworzył artysta jedno z najlepszych swych dzieł „Narodzenie Maryi", przechowane w Opera del Duomo w Sienie.

Kompozycya to bardzo jasna i prosta. W głębi święta Anna na łożu, na pierwszym zaś planie niańka trzymająca dzieciątko Jezus na kolanach i ręką próbująca ciepłotę wody, którą inna kobieta wlewa do wanienki. Na bocznem skrzydle, na lewo, oczekuje Joachim wraz z drugim starszym mężczyzną wiadomości o narodzeniu się dziecka, którą właśnie przynosi przybiegający sługa. Na prawem skrzydle dwie kobiety niosą potrzebną bieliznę i naczynia. Wszystko to malowane żywo, energicznie, a cały układ podobny do płaskorzeźby Jana Pizana, przedstawiającej „Narodzenie Chrystusa".

Lorenzetti stanął co do kompozycyi tej sceny wyżej aniżeli Giotto w swem „Narodzeniu Chrystusa" w Assisi i w padewskiej Arenie. Gdy bowiem mistrz florentyński po dwa razy dziecię w tym samym obrazie przedstawia, Pietro rzecz uprościł i naturalną uczynił.

Ostatnie wzmianki o artyście mamy z roku 1344 i podobno z r. 1355 [1]), podczas, gdy według dotychczasowych domysłów

[1]) Catalogo della galeria del R. Instituto provinciale di belle arti in Siena. Siena, Nave 1895. — Katalog ten zawiera obok bardzo cennych i zupełnie fałszywe daty. — Zkąd autor katalogu zaczerpnął rok 1355 jako ostatnią datę odnoszącą się do artysty, niewiadomo.

miał Pietro, wraz ze swym bratem Ambrożym umrzeć podczas wielkiej zarazy w Sienie, w r. 1348.

Data, iż Pietro jeszcze w r. 1355 pracował, byłaby z tego względu bardzo ważną, gdyż utwierdzałaby nas w przekonaniu Crovego i Cavalcasella, że zapewne Pietro malował fresk „Triomfo della morte", w pizańskiem Campo santo. Jednym z powodów, dla których powyższe przypuszczenie napotykało na niedowierzanie, była tradycya, że mistrz umarł w r. 1348, ponieważ zaś „Tryumf śmierci" musiał malować artysta, który się patrzył na straszne sceny roku „czarnej śmierci", więc tem samem Pietro nie mógł być tym artystą.

Pytanie, kto malował Triomfo della morte jest jednem z najtrudniejszych do rozwiązania, a zarazem najważniejszych pytań historyi sztuki włoskiej w XIV wieku. Co do dwóch w tej mierze zasadniczych kwestyj zgadzają się prawie wszyscy nowsi uczeni, a mianowicie:

Że te freski noszą najzupełniej cechę sieneńską;

Że artysta „Tryumfu śmierci" malował także „Życie anachoretów" (Tebaidy) i „Sąd ostateczny" na cmentarzu pizańskim, które właściwościami kompozycyi zbliżają się do poprzedniego fresku [1]).

Najznakomitszym jest pierwszy z tych obrazów, a niema wątpliwości, że ideę do całej kompozycyi wziął artysta z francuskiej legendy „o trzech zmarłych i trzech żyjących", „Li trois Mors e li trois Vis", którą Domenico Cavalca (ur. 1270 w Vico Pisano, um. 1342 w Pizie) z francuskiego przetłómaczył.

---

[1]) Crove i Cavalcaselle II. 27. — Douglas. A history of Siena. str. 369. — Paul Schubring. Pisa 78. — Thode. Studien zur Geschichte der ital. Kunst im XIV Jahrh. (Repertorium T. XI).

Vasari tylko „Tebaidy" przyznał Lorenzettiemu; trzy inne freski, a mianowicie „Tryumf śmierci", „Sąd ostateczny" i „Piekło" przysądził Orcagni. — Dwa pierwsze freski są jednak stylistycznie tak do siebie zbliżone, że tylko jedno przed niemi można wymówić nazwisko. Za autorstwem Orcagni przemawiał w nowszych czasach Dobbert, a Franciszek Ksawery Kraus (Geschichte der christl. Kunst. II. B. 165) także się ku temu zdaniu przechyla.

Schubring (Piza. Leipzig, 1902) szuka anonima Sieneńczyka, któryby Triomfo della morte mógł był malować i znajduje go w artyście, którego freski zdobią „Incoronatę" w Neapolu. Był to Sieneńczyk tam powołany, który musiał widzieć słynne wesele Giovanny I z Ludwikiem z Tarentu w r. 1352 i wrażenia swe świetności dworu andegaweńskiego oddał w Incoronacie.



Fot. Alinari.

Piotr Lorenzetti. „Wesołe towarzystwo“ z freski „Tryumf śmierci“ w Camposanto w Pizie.



Fot. Alinari.

Piotr Lorenzetti. Szczegół z fresku „Tryumf śmierci" w Campo-santo w Pizie.

Trzech wesołych jeźdźców, wysokiego rodu, natrafiło na polowaniu na trzy otwarte trumny, z trzema w nich trupami, co oczywiście takie na nich zrobiło wrażenie, że porzucili światowe życie i oddali się kontemplacyi. Opowiadanie to, zastosowane do średniowiecznego społeczeństwa, miało swój początek na Wschodzie w podobnej buddhyjskiej legendzie, której bohaterem był młody Sakyamuni i w późniejszem opowiadaniu o Barlaamie i Jozafacie.

Życie anachoretów musiało być bardzo wdzięcznym tematem dla sieneńskiego artysty, gdyż faktycznie cała okolica Lecetto, jakeśmy wspominali, była rodzajem takiej egipskiej Tebaidy. Pietro znał oczywiście lepiej, aniżeli którykolwiek z florentyńskich albo pizańskich malarzy zwyczaje i zajęcia owych eremitów i mógł je oddać według własnych spostrzeżeń. Pejzaż zresztą służący za tło do tego obrazu przypomina pagórkowate okolice Lecetta i Mont-Olivetto maggiore.

Freski w Campo Santo rozpoczęto malować po ukończeniu murów cmentarza, zaraz po roku 1348 lub 1350, a więc w czasie, kiedy właśnie Piotr Lorenzetti mógł być pod wrażeniem zarazy z roku 1348, która osobliwie w Sienie w straszny szalała sposób.

Badacze przeciwni w tej mierze autorstwu Lorenzettiego podnoszą, że akta pizańskie o różnych wspominają artystach, którzy w Campo Santo pracowali i tylko o Piotrze żadnej nie zawierają wzmianki. Pochodzi to jednak ztąd, że rejestry administracyi katedry spaliły się częściowo, a przed rokiem 1368 nie mamy dokumentów odnoszących się do fresków pizańskich.

W braku zaś pismiennych dowodów, chcąc nie chcąc trzeba się opierać na porównaniu tych malowideł z innemi współczesnemi dziełami sztuki, aby się domyślić artysty, który je stworzył.

Supino w książce swej o Campo Santo [1]) wychodzi z zanadto miejscowego pizańskiego stanowiska, szukając Pizańczyka, któryby Triomfo della morte malował, i znajduje go w Trainim. Sądząc jednak po obrazach, które w Pizie po tym artyście pozostały, nie można przypuszczać, aby dość mierny ten talent był zdolnym wznieść się do tak potężnych kompozycyj. Zresztą Traini

[1]) Supino. Il Campo Santo di Piza. Firenze 1896.

umarł w r. 1345, a freski, o które chodzi, najwcześniej po roku 1348 powstały.

Przeciw przypuszczeniu Crovego i Cavalcasella, że Triomfo mogłoby być pracą Piotra Lorenzettiego, wystąpił pierwszy, o ile wiemy, Thode, który się głównie opierał na niezgodności stylu pizańskich fresków ze znanemi czterema jego obrazami.

Według Thodego, główną charakterystyką Piotra jest surowa powaga, podniosłe uczucie i wspaniałe uroczyste przedstawienie rzeczy. Natomiast odmawia mu niemiecki krytyk owej namiętnej werwy, która charakteryzuje Giotta, tej dramatycznej siły, która dąży do oddania najwyższych nut duchowego nastroju, równie jak i słodkich delikatnych uczuć Simona, zlewającego walki i sprzeczności życia w spokojną harmonię.

Otóż, zdaniem mojem, trudno szukać w tych czterech dziełach Lorenzettiego, na których Thode swój sąd opiera, Giottowskich gwałtownych uczuć, ponieważ przedmioty w nich przedstawione nie dawały artyście sposobności do dramatycznych porywów. Były to spokojne ołtarzowe obrazy, a przecież mimo łagodnych tematów znać i w tych dziełach „lwa pazury", widać, że artysta, który malował ołtarz w S. Ansano, potrafił się do tragicznych podnieść wyżyn. Proszę się tylko przypatrzyć — aby przyjść do tego przekonania — potężnej osobistości Eliasza, albo świętemu Janowi w ołtarzu w Arezzo, albo tym oczom jego postaci, pełnym ognia i namiętności, zupełnie się różniącym od łagodnych oczu figur w dawniejszych sieneńskich obrazach.

Wogóle Pietro nie mało uległ wpływowi Jana z Pizy, objawiającemu się w emocyonaliźmie i nerwowości ruchów przedstawionych postaci, a nawet i w rysunku niektórych kompozycyj. W środkowym n. p. obrazie ołtarza w Arezzo, grupa Madonny i Jezusa zupełnie przypomina układ Madon Pizana. W „Ukrzyżowaniu" Piotra w San Francesco w Sienie zdaje nam się mieć przed sobą ucznia wielkiego inicyatora gotyckiej myśli we Włoszech.

Niema też najmniejszej wątpliwości, że Pietro był artystą zdolnym do oddania najgwałtowniejszych uczuć ludzkich i że jego talent stał zupełnie na wysokości fresków pizańskiego Campo santo.

W kompozycyach zresztą pizańskich spotyka się te same typy, które znamy z ołtarza w Arezzo i z Tebaidy, przechowanej w Uffiziach, a nawet niektóre kobiety w Triomfo podobne są do kobiet

w sieneńskiem „Narodzeniu Maryi". Także uderzające w wielu postaciach fresków pizańskich szczegóły, jak grube szyje, przenikliwe spojrzenia oczu, są charakterystycznemi cechami Piotra.

Crove i Cavalcaselle przysądzają także Piotrowi freski przedstawiające sceny z Męki Pańskiej w dolnym kościele w Asyżu, które prawdopodobnie pochodzą z czasów, kiedy mistrz ukończył swój ołtarz w Arezzo. Malowidła te o wiele niżej stoją od pizańskich kompozycyj, ale widocznie powstały także pod wpływem płaskorzeźb ambony Jana Pizana w pizańskiem Duomo. Brutalny gotycyzm rzeźbiarza-architekty wszędzie się tam przebija. Sądzilibyśmy wszakże, że do wykonania tych fresków Lorenzetti głównie swych pomocników używał, wykonanie ich bowiem mierne, a nawet gdzieniegdzie bardzo pobieżne.

W każdym razie Pietro rysuje się jako jedna z najpotężniejszych malarskich osobistości XIV wieku, która z czasem jeszcze wyraźniej wystąpi, jeżeli badania archiwalne przyjdą w pomoc stylistycznej krytyce.

Podnoszenie wpływu Giotta na naszego artystę uważamy za zupełnie niewłaściwe. Siła i dramatyczna skłonność Piotra tłómaczy się jego malarskiem usposobieniem i gotyckiemi tradycyami Jana Pizana. Wysoko posunięty zmysł kolorystyczny, zamiłowanie w barwach, w złoceniach, w ozdobach, nie pozwalają na zestawienie go z szarym florentyńskim mistrzem.

Do jakiego stopnia Pietro lubował się w ornamentacyjnym przepychu, dowodzi „Wniebowzlęcie Maryi", „Assunta", którą przeniesiono z Santa Maria della Scala do sieneńskiej galeryi. Twarze tam prawie tylko malowane, zresztą jakby jubilerska robota, same złocenia.

W tej mierze miał Pietro nie mały wpływ na późniejszych sieneńskich malarzy, którzy daleko więcej aniżeli początkowi, aniżeli Duccio i Martini otaczali swe postacie ową złocistą atmosferą.

VIII.

Wyżej jeszcze od brata talentem, a jak się zdaje i wykształceniem, stał młodszy Ambrogio Lorenzetti, urodzony około r. 1300, któremu tak Vasari jak i Ghiberti w swoim „komentarzu" oddają wielkie pochwały.

Rozpoczął on swój zawód jako uczeń Piotra a Douglas sądzi, że Madonna z Jezusem, będąca obecnie w posiadaniu pana Dormer Fawens, jest jego najdawniejszem dziełem, jakie nas doszło, również jak i Ancona, w Palazzo Comunale w Massa Maritima, której krytycy sztuki po większej cześci nie znają.

Z tej samej epoki ma być także ołtarzowy obraz w sieneńskiej galeryi, jedno z najmilszych dzieł Ambrogia. Przedstawia on Madonnę stojącą, z dziecięciem na ręku, które się do niej z wielką przytula miłością. Na prawo umieścił artysta w osobnych przedziałach Maryę Magdalenę i św. Jana ewangelistę, po lewej świętą Dorotę i św. Jana Chrzciciela. — Dziwnie ujmującą jest postać św. Doroty, trzymającej jedną ręką kwiaty w zagięciu swej sukni a drugą ofiarującej bukiet Maryi. W całej tej kompozycyi na wskroś sieneńskiej znać wpływ Martiniego, jego słodycz i szlachetność pędzla.

Po tych pracach młodości wykonał Ambrogio w roku 1331 freski w S. Francesco w Sienie, które do końca zeszłego wieku pod tynkiem były ukryte. Część przynajmniej cennego dzieła, które Ghiberti szczegółowo opisuje i bardzo wysoko ceni, została uratowaną.

Oprócz scen z życia św. Ludwika z Tuluzy, zachowało się jeszcze fresco, przedstawiające męczeństwo Franciszkanów w Marokku.

Z pierwszej seryi widać już tylko, jak Bonifacy VIII przyjmuje do zakonu klęczącego przed nim Ludwika, z drugiej mamy bardzo cenny obraz. Na tronie siedzi sułtan z mieczem w ręku i wydaje rozkaz, aby ścięto trzech klęczących w modlitwie pogrążonych Franciszkanów, którzy pomiędzy Saracanemi chcieli głosić słowo Boże. Dużo dramatyczności i wyborne ugrupowanie osób są główną zaletą tej kompozycyi, a w niektórych postaciach, a mianowicie w samym sułtanie i w kacie, który właśnie miecz podnosi, tyle siły, że Piotr Lorenzetti lub Giotto mogliby Ambrożemu tych figur pozazdrościć. Wykonanie zresztą fresków dość pobieżne.

Po ukończeniu swej pracy u Franciszkanów, udał się Ambrogio do Florencyi i do Cortony. We Florencyi malował ołtarz w kościele San Procolo, z którego pozostały tylko dwa obrazki predelli, przedstawiające sceny z życia św. Mikołaja. Znàjdują się one w Uffizyach.



Fot. Alinari.

Ambrogio Lorenzetti. Madonna z świętymi, tudzież „złożenie do grobu“. Akademia sztuk pięknych w Sienie.



Fot. Alinari.

Ambrogio Lorenzetti. Postać „Pokoju", z fresku przedstawiającego dobre rządy w Palazzo pubblico w Sienie.

W roku 1335 wrócił artysta znów do Sieny, gdzie pomagał bratu w malowaniu słynnych fresków fasady szpitala S. Maria della Scala, a we dwa lata później, w pierwszych miesiącach roku 1337, rozpoczął na polecenie Rządu swe największe dzieło: freski w Sala della pace w Palazzo della Signoria. Pracował nad niemi blisko trzy lata z pomocą maestra Neri i innych mniej znanych artystów. W roku 1339 ukończył to pomnikowe dzieło z wyjątkiem kilku postaci, które dodał dopiero w sześć lat później.

Freski te, chociaż wogóle jako alegorya dobrych i złych rządów pomyślane, w znacznej części dają nam bardzo realny obraz ówczesnego życia i są najlepszą malarską illustracyą codziennych zajęć społeczeństwa, pierwszej połowy XIV wieku we Włoszech. W tej mierze nieocenioną mają dla nas wartość, a o ile alegoryczna ich część jest trochę zawikłana i bez odczytania napisów dobrze jej zrozumieć nie można, o tyle obrazy brane z życia, pociągają swą prawdą i fotograficzną prawie wiernością.

Pierwszy obraz „Dobre rządy" najbardziej alegoryczny. Uderza tam przedewszystkiem ukoronowana osobistość, starzec o siwych włosach, dużej brodzie, w płaszczu koloru tarczy herbowej Sieny (balzano) do połowy białym ze złotem, do połowy bardzo ciemno-zielonym, prawie czarnym.

Ma to być „Rząd" reggimento, na dowód czego trzyma berło w jednem, a pieczęć miasta w drugiem ręku. Na pieczęci Madonna z dewizą Sieny: Salvet Virgo Senam veterem quam signat amenam, w około głowy starca litery: C. S. C. V. znaczące: Commune Senarum Civitatis Virginis, a powyżej unoszące się skrzydlate geniusze, wiara, miłość i nadzieja.

U stóp „Rządu" bawią się dwa dzieciaki, Romulus i Remus, gdyż syn Remusa miał założyć Sienę.

Postać „Rządu" ma coś w sobie z Jowisza, coś z klasycznej starożytności, a patrząc na nią, przypominają się słowa Ghibertego, że Lorenzetti kształcił się rysując rzymskie posągi. To samo i na niektórych innych postaciach znać wpływ rzymskiej sztuki.

Po bokach „Rządu" rozsiadły się na wygodnej ławie: pokój, odwaga, rozum, wspaniałomyślność, umiarkowanie i sprawiedliwość, figury kobiet, ozdobione odpowiedniemi symbolami. Słynna postać „pokoju" „pax", z różdżką oliwną w ręku, najwygodniej

spoczywa, jakby na oryentalnej poduszce, opierając nogę o hełm i o pancerz.

Najpiękniejszą z tych bogiń narodowego szczęścia jest „sprawiedliwość", młoda, pełna życia i wdzięku kobieta.

Przed „cnotami", jakby pilnując publicznego porządku, stoi trzech konnych i trzech pieszych żołnierzy.

Po prawej stronie umieścił artysta „sprawiedliwość" po raz wtóry, tłómacząc jej dobroczynne działanie.

Ma ona tron osobny, podobnie jak główna postać w obrazie, jak ów starzec „Rząd" przedstawiający. Wzrok swój zwraca ku niebiosom, gdzie się geniusz mądrości unosi, z opiekuńczo rozwartemi skrzydłami.

Od tronu „sprawiedliwości" spadają dwa sznury, jeden czerwony, drugi biały i łączą się na dole, w ręku „zgody".

„Zgoda" podaje je dalej, jako symbol jedności „dwudziestu czterem" mężom rządzącym Sieną, którzy ich się trzymając, idą dalej, parami, ku starcowi, ku Reggimento. — Sznury więc sprawiedliwości i zgody wiodą Signorię do władzy.

Cała ta zawiła alegorya, w kompozycyi trochę jednostajna i w ugrupowaniu osób niezbyt szczęśliwa — ma nie małe znaczenie w historyi włoskiej sztuki, jako pierwsza próba na wielką skalę pomyślanego alegorycznego obrazu.

Najbardziej w niej zajmującym jest ów szereg członków rządu, samych poważnych postaci, ubranych w długie płaszcze, będących zapewne portretami ówczesnej Signorii.

O wiele więcej udanym jest drugi fresk, na prawej ścianie, w którym artysta kreśli skutki „dobrych" rządów, będący oczywiście apoteozą istniejącego reggimento, pochlebstwem dla Venti-quatro. Tło stanowi Siena ze swemi pałacami o gotyckich oknach, z mnóstwem niezgrabnych wież obronnych, z katedrą w głębi.

Z głównej bramy jakaś młoda patrycyuszka na wspaniałym koniu wyjeżdża z miasta w świetnym orszaku, ku innej bramie ciągną włościanie z objuczonemi mułami, idzie kobieta z koszem na głowie, pachołki około osłów się krzątają. Przez otwarte bramy widać nauczyciela na katedrze i żaków w ławkach, słuchających jego wykładu, widać pracownię krawiecką, a w oknach kamienic tu i ówdzie przypatrujących się ludzi. Na wolnem miejscu na pierwszym planie, dziesięć młodych, strojnie ubranych dziewcząt tańczy, za ręce się trzymając, jakby tworzyły „koło" w ma-

zurze. Wszędzie pełno ruchu, życia, wszystko oddecha szczęściem, jakie dają społeczeństwu sprawiedliwe rządy.

W dalszym ciągu obrazu, poza murami miasta, okolica Sieny, owe charakterystyczne pagórki, poprzerzynane wądołami. Po drogach ruch gospodarski i handlowy, gdzieniegdzie zamczyska, mniejsze osady, po polach robotnicy. Jedni orzą glebę, inni pędzą do miasta juczne zwierzęta, a jakiś wieśniak prowadzi wieprza na sprzedaż. Cały kraj zdaje się być w wysokiej rolniczej kulturze, a bezpieczeństwo publiczne ochrania ludność.

Jako przeciwieństwo, odwrotna strona medalu, złe rządy, tyrania pospólstwa, pod którą Siena niejednokrotnie jęczeć musiała. Artysta poświęcił jej trzeci obraz.

Przedstawicielka motłochu, to istna piekielnica, potwór ludzki odziany czerwonym płaszczem, rogi ma na głowie, a kły w paszczy; w jednem ręku trzyma nóż a w drugiem naczynie z trucizną.

Dwór tej córy czarta to: zdrada, okrucieństwo, oszustwo, gniew, rozdwojenie i wojna. „Sprawiedliwość“ ma ręce i nogi związane i leży bezwładnie u stóp tyranii.

Również straszne są skutki złych rządów, jak je artysta przedstawia. Pełno scen morderczych wokoło: nad bramą miasta spoczęła półnaga postać z mieczem w ręku, to „obawa“ „niepewność“ — timor. Wstęga z napisem objaśnia jej istotę: „W tym kraju panuje osobisty interes, tyrania trzyma sprawiedliwość w uwięzi — więc idzie drogą bez obawy śmierci, bo w murach i poza murami miasta — rozboje“.

Niestety, słowa te niebawem sprawdzić się miały, w kilka lat bowiem, po ukończeniu fresków Lorenzettiego, nastąpiły najsmutniejsze czasy Sieny, w r. 1348 wybuchła morowa zaraza, a następnie walka z Karolem IV i dalsze wojny domowe.

Sam artysta miał umrzeć w owym strasznym roku.

Ambroggio jest niejako artystycznym towarzyszem włoskich nowelierów, stoi on w tym samym rzędzie co Boccaccio lub Sachetti a najbardziej zbliża się do swego ziomka Fra Filippa, o którego powiastkach później mówić będziemy.

W jego freskach żyje włoska kultura XIV wieku.

Tę samą zaletę ma dla nas jedyny uczeń jego i naśladowca Paolo di Maestro Neri, który ozdabiał freskami ściany portyku

w Lecceto, w siedzibie Fra Filippa. — Ma on równą prawie Lorenzettiemu łatwość pędzla i wrażliwość na wszystko, co go otacza, nie jest jednak samoistnym talentem.

IX.

Jaki był stosunek sieneńskich malarzy do pierwotnych florentyńskich artystów, a mianowicie do Cimabuego i Giotta? Oto pytanie, na które w każdym razie odpowiedzieć trzeba, aby ocenić stanowisko, jakie w toskańskiej sztuce zajęło sieneńskie malarstwo.

Cimabue jest do pewnego stopnia mityczną w sztuce postacią. Dokumentami stwierdzonych jego fresków lub obrazów nie mamy, a jedynym bez wątpienia z pod ręki mistrza wyszłym rysunkiem jest postać św. Franciszka w słynnej mozaice w trybunie pizańskiej katedry. Ta postać właśnie dlatego, że zrobiona z mozaiki i że niezbyt udana, żadnej nam wszakże nie daje miary do ocenienia jego talentu.

Najcelniejszem świadectwem sławy Cimabuego jest wiersz Dantego w Purgatorio:

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui oscura.

Najważniejsza zaś data, mogąca służyć do wyrobienia sobie zdania o jego sposobie malowania, w najnowszych dopiero czasach odkrytą została. Według badań Strzygowskiego, Cimabne bawił w roku 1272 w Rzymie [1]), zkądby się tłómaczyło, że się przejął zwłaszcza w swych freskach, które mu w Assisi przypisują, raczej łacińskiemi aniżeli bizantyńskiemi tradycyami i że wogóle widać w jego dziełach dążenie do uwolnienia się z bizantyńskich więzów.

W tej mierze spotyka się on z Sieneńczykami a mianowicie z Ducciem.

---

[1]) Josef Strzygowski. Cimabue und Rom.

Wielce sympatyczne dzieło, które badacze sztuki powszechnie Cimabuemu przypisują, fresko w niższym kościele św. Franciszka w Asyżu, przedstawiające Madonnę z Jezusem na kolanach, otoczoną czterema aniołami, ze stojącym obok św. Franciszkiem, tak dalece tchnie wdziękiem sieneńskich mistrzów, żeby się je prawie jednemu z Sieneńczyków przyznać chciało. Szkoda tylko, że fresk ten w epoce baroku przemalowany został, że znowu nam tylko bardzo słabą staje się podstawą do ocenienia mistrza.

Jeżeli jednak rozpatrzymy się we freskach apsydy i bocznej nawy wyższego kościoła w Asyżu, które nowsi badacze w znacznej części z wyjątkiem prac Giunty Pizana Cimabuemu przyznają [1]), to mielibyśmy przed sobą artystę wielkiej siły, pokrewnego Giuncie, idącego śladami łacińskich artystów. Mianowicie potężne tchnienie wieje w obrazie przedstawiającym walkę aniołów z szatańskim potworem.

Dotychczasowa krytyka nie stawia zresztą Cimabnego na zbyt wysokiem reformatorskiem stanowisku w rozwoju sztuki włoskiej. Jej bożyszczem jest Giotto.

Vasari, Crove i Cavalcaselle i większość historyków sztuki rozpoczyna właściwie dzieje włoskiego malarstwa od Giotta i uważa go za wytyczny geniusz, który zerwał z bizantyńskiemi tradycyami i pierwszy miał odwagę studyować naturę. Przeciw zbytecznemu wywyższaniu florentyńskiego mistrza występował w pierwszej połowie zeszłego wieku jeden z najznakomitszych znawców włoskiej sztuki, niemiecki uczony Rumohr, a im bardziej postępuje badanie sieneńskiego malarstwa, tem większych potrzeba wysiłków, aby toskańskiego Jowisza utrzymać na wysokościach Olimpu.

Nie dawno odważył się znowu bardzo kompetentny znawca Palmarini podnieść topór celem obalenia olbrzymiego pomnika, postawionego na cześć Giotta i starał się w trzeźwym rozbiorze sprowadzić zasługi Florentyńczyka do właściwych rozmiarów [2]).

Palmarini utrzymuje, że:

Nieprawdą jest, co mówi Vasari, że epoka przed Giottem była

---

[1]) Zimmermann. Giotto. I. str. 209.

[2]) I. M. Palmarini. L'Arte di Giotto. Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea. 1—15 ottobre 1901.

w malarstwie barbarzyńską i nieporadną i że nie wiele albo zupełnie nie miała wyobrażenia o rysunku.

Nieprawdą jest, że Giotto stworzywszy nowe typy i nowe formy stał się rewolucyonistą w sztuce, jak chcą pp. Crove i Cavalcaselle.

Nieprawdą jest, jakoby Giotto był przewodnikiem z dawnego do nowego stylu, jak pisał Lanzi.

Twierdzenia Palmariniego wynikają oczywiście z przyznania sieneńskiej sztuce tego stanowiska, które jej od dawna przyznać należało. Kto raz rzetelnie ocenił działanie Duccia, nie może utrzymywać, że pierwszy Giotto zaczął rysować z natury, że on pierwszy porzucił bizantynizm i odnalazł przyrodę. Wprawdzie już humanista Policyan, mówiąc o Giocie, kładzie mu w usta słowa: „ja jestem tym, który ożywił przygasłą naturę", ille ego sum, per quem natura extincta revixit, ale wiadomo, że każdy humanista dla charakterystycznego powiedzenia i gładkiego wiersza, gotów był dziesięć razy nieprawdę napisać. Zresztą Policyan powtarzał to, co wówczas wszyscy utrzymywali, stawiając Giotta niemal na równi z Dantem. Dzisiaj wiemy, że Giotto z Dantem tyle tylko ma wspólnego, że się z nim w Padwie zaprzyjaźnił i że bywalec malarz stał się zapewne przyjemnym towarzyszem dla wygnańca poety.

Giotto był właściwie popularyzatorem istniejącego kierunku malarstwa, rozpowszechniał to, co inni już swą pracą wynaleźli i w tej mierze wielkie położył zasługi.

Trzeba się odważyć powiedzieć prawdę: Giotto jako malarz miał mało fantazyi, kompozycye jego nie zawsze stały na wysokości jego sławy, a malując dużo, stworzył bardzo ogólne, jednostajne reguły do oddawania charakterystyki swych postaci. Gdzieniegdzie nawet tak dalece ją zaniedbywał, że musiał używać napisów, jak n. p. w padewskiej arenie, aby znaczenie figur objaśnić.

Co do poczucia perspektywy i geometrycznych rozmiarów, to Sieneńczycy go przewyższyli, bo przynajmniej starali się oka nieproporcyonalnością nie razić, podczas gdy Giotto najczęściej mało się w tej mierze troszczył o widza.

Wreszcie, aby już od razu wypowiedzieć wszystko, co sławnemu Florentyńczykowi zarzucić można, nie był on zupełnie kolo-



Fot. Alinari.

Giotto. Glorya św. Franciszka, w niższym kościele św. Franciszka w Asyżu.

rystą, a jego szare tony nie przybliżały się nawet do sieneńskiej barwności.

Nigdy nie mogłem zrozumieć, dlaczego krytycy na pierwszem prawie miejscu dzieł Giotta, jako przykład kompozycyjnej siły jego talentu, stawiają alegorye ślubów franciszkańskich w Asyżu. Dzisiaj rzeczywiście jestem szczęśliwy, że Palmarini także tego pojąć nie jest w stanie.

Są to ubogie pomysły, wygłodniałej ascetyzmem fantazyi zakonników, na których wykonanie potężniejsza indywidualność artystyczna nigdyby się zgodzić nie była powinna.

Jeszcze najlepszą jest alegorya ubóstwa, gdzie Chrystus bierze za ramie „ubóstwo", wychudłą kobietę w łachmanach i przybliża ją do św. Franciszka, który na jej palec wkłada zaręczynowy pierścionek. Przynajmniej ta kompozycya nie zbyt zawikłana; Chrystusa postać jednak blada, bez wyrazu, nic nie znacząca, a w świętym Franciszku nie moglibyśmy odgadnąć tej szlachetnej duszy, tego wielkiego reformatora, tego mistyka, który nadaje charakter XIII stuleciu. Przed nami stoi gruby, dobrze wyglądający, młody jeszcze mnich o twarzy spokojnej, bezmyślnej.

Tutaj przynajmniej ów święty jest mnichem, jak wielu innych, ale w innym fresku, w tak zwanej „gloryi św. Franciszka", wygląda on jak zbrodniarz, który porzucił galery i niewiedzieć jakim sposobem dostał się pod kościelny baldachim.

Było to profanacyą w ten sposób św. Franciszka malować.

Człowiek o niskiem czole, o wielkich uszach, o zapadniętych oczach, o rozpłaszczonym nosie, o wystających kościach w policzkach, przygarbiony i ciężko obsiadły w swoim habicie, to ma być ów ideał ewangelicznej prostoty i miłości, który porywał tłumy.

Patrząc się dalej na owe dobrze wykarmione, rozweselone, ciężkie żniwiarki przebrane za aniołów, które go otaczają, nie można się domyślać, czy one z niego żartują, czy pochwalne śpiewają mu hymny.

Z innej alegoryi, alegoryi czystości zakonnej, z tej cnoty idealnej i pełnej naiwności, zrobił Giotto tak ciężką kompozycyę, że bez długiego komentarza nie można jej zrozumieć.

Czystość, młoda kobieta siedzi w oknie olbrzymiej wieży, stanowiącej środek niezdobytej fortecy a pod murami gromadzi się mnóstwo rozmaitych osobistości, rozgrywają się przeróżne alegoryczne sceny. Przyznać jednak trzeba, że pomiędzy temi po-

staciami znajduje się kilka kobiet, wprawdzie ciężkich, jak zawsze u Giotta, ale przynajmniej bardzo sympatycznych. — Patrząc się na ten obraz, żałować przychodzi owych mnichów, którzy nie mało musieli namyślać się i narozprawiać z Giottem, zanim z tych obrad wyszły te zawikłane freski.

Czwarta wreszcie alegorya „posłuszeństwo zakonne" równie niezrozumiała. A co więcej, św. Franciszek stoi tam na dachu tak błędnie zbudowanej loggii, że się o jego życie obawiać można.

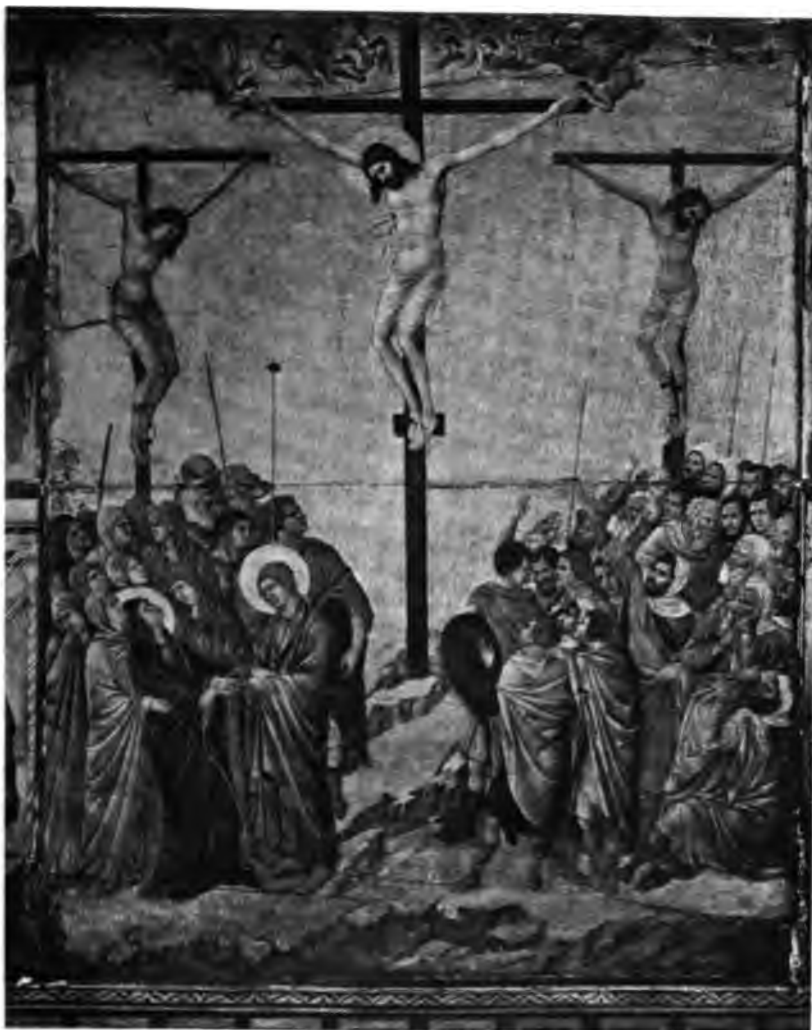
Giotto malował w Asyżu i w Padwie „Ukrzyżowanie", ale ani jeden ani drugi fresk nie dorównuje „Ukrzyżowaniu" Duccia. Jeszcze obraz w Asyżu ma cokolwiek oryginalności w ugrupowaniu i kilka ładnych kobiecych twarzy, ale natomiast zawiera szczegół, sprawiający wśród tak tragicznego tematu prawie komiczne wrażenie. Franciszkanie klęczą pod krzyżem parami, jak klerycy w kościele. Formalizm zabił prawdziwe uczucie piękna.

Drugie „Ukrzyżowanie" Giotta w Padwie, to już zupełnie pobieżna robota niegodna artysty, który miał Duccia za swego poprzednika.

Jeden z nowszych francuskich krytyków Pératé powiada, że Madonny Giotta w porównaniu z kobietami sieneńskich malarzy, są małemi mieszczkami florentyńskiemi, wobec szlachetnych, subtelnych, kobiecych postaci Sieny. Szczera to prawda, ale przecież znam trzy młode kobiety Giotta, które zwracają uwagę swym tajemniczym, jakimś nieziemskim wdziękiem. W Padwie, w obrazie przedstawiającym sąd ostateczny, trzy postacie, zapewne trzy cnoty odbierają od donatora od Scrovegnego model tamtejszej kaplicy. Ale... są one jakby pożyczone u jakiego sieneńskiego mistrza, tak dalece noszą na sobie cechę wpływu Duccia.

Dużo się mówi o „wspaniałej architekturze" w obrazach Giotta. Prawda, architektura, pałace, portyki, loggie są ulubionem tłem Giotta, ale często dziwić się trzeba, że ów znakomity architekt malował tak swe budowle, że gdyby były postawione w ten sposób, jak były rysowane, musiałyby runąć od razu.

Nie pochodziło to z nieznajomości praw budowniczych, bo Giotto może większym był architektem aniżeli malarzem, ale z pobieżnego traktowania rzeczy. Architektura zresztą floren-



Fot. Alinari.

Duccio di Buoninsegna. Ukrzyżowanie w Opera del Duomo w Sienie.



Fot. Alinari.

Giotto. Ukrzyżowanie. Freska w niższym kościele św. Franciszka w Asyżu.

tyńskiego mistrza nie jest bynajmniej oryginalną, ale łączy się z dziełami rzymskich Kosmatów. Widać w niej wielkie zamiłowanie do inkrustacyi ścian, słupów, gzemsów różnokolorowemi marmurami. Zamiast fryzów, obramowań, wypukłych ornamentów, używa mistrz najczęściej intarzyi, wypełnia nią ściany i korzysta wszędzie ze znajomości tej techniki. Fasada kościoła San Damiano, której jest twórcą, powstała także pod wpływem Kosmatów.

Pobieżność Giotta ztąd musiała pochodzić, że robił on za wiele, był nadzwyczaj wziętym przedsiębiorcą artystycznym, który malując to we Florencyi, to w Asyżu, to w Padwie, jeżdżąc do Rzymu, aby tam dawać rysunki do wielkiej mozaiki, trudniąc się wreszcie przeważnie architektonicznemi pracami nie mógł się z całem przejęciem i całą dokładnością poświęcać ideałom malarstwa.

Giotto potrzebował dużo grosza, miał córki do wyposażenia, przyjmował więc mnóstwo zamówień bez wyboru, bez artystycznej krytyki. Apoteozę ubóstwa w Asyżu malował, bo mnisi ją mieć chcieli, jedyny bowiem wiersz, jaki po nim pozostał, jest krytyką ubóstwa.

U współczesnych Giotto był sławnym, bardzo sławnym. Dante wielbił jego talent, Petrarka pisał o nim jako o najznakomitszym mistrzu owych czasów, Boccaccio nie miał słów na podniesienie jego talentu, nazywał go jużto najznakomitszym mistrzem na świecie, jużto jednym ze świeczników florentyńskiej sławy. Co więcej, Boccaccio oceniał jego zasługi w sposób, w jaki go dzisiejsza ocenia krytyka, kładł nacisk na to, że Giotto skierował sztukę na nowe tory, że wyrwał ją z błędów, w których grzęzła przez całe wieki i stał się wiernym naśladowcą natury. Z poetyczną przesadą mówił o nim, że mistrz tak maluje, iż oko ludzkie myli się wobec dzieł jego, uważając to za rzeczywistość, co jest tylko sztuką.

Współcześni łączyli nazwisko Giotta z postaciami Petrarki i Dantego. Benozzo Gozzoli przedstawił w San Francesco, w Montefalco, w trzech medalionach trzech największych mężów włoskich z przełomu XIII wieku na wiek XIV, pomiędzy nimi znajduje się Giotto.

Te pochwały nie zupełnie przekonywają, na sądach współczesnych w wielu razach najmniej polegać można. Francuzi uwa-

żali do niedawnych czasów swego Corneilla za największego poetę świata.

Może za mało podnoszono talent Giotta jako budowniczego. Dekret tylko, którym florentyńska Signoria zamianowała go majstrem (magnus magister) i kierownikiem budowy kościoła katedralnego, jest nam dowodem, że Florencya ceniła w tej mierze wielkie jego zasługi. Jaki był jego współudział w planach do S. Maria della Fiore i Campanilli, dzisiaj trudno oznaczyć; to wszakże pewna, że budowę tej ostatniej prowadził on tylko do wysokości jedenastu łokci, do pierwszego rzędu płaskorzeźb, a jego następcy Andrzej Pizano i później Francesco Talenti dzieła z pewnemi zmianami dokończyli.

Czy pierwotny plan Campanilli, tak jak ją dzisiaj widzimy, jest Giotta pomysłem? zdaje się, że — nie. Zrobił on plan wieży, przedłożył go władzom miejskim, ale projekt okazał się niepraktycznym: wieża nie miała harmonijnej podstawy, zanadto była obsiadłą u dołu, a w górze za wązką, za cienką. Dopiero Andrzej Pizano miał tym błędom zaradzić, a niepowodzenie w tej mierze tak zgryzło Giotta, że jak mówiono było powodem jego śmierci. Ów błędny projekt okazywałby, że mistrz nietylko w malarstwie ale i w architektonicznych pracach bywał powierzchownym.

Ruskin mieszkał przez dłuższy czas naprzeciw Kampanilli i pisze o niej, że to najpiękniejsza wieża na świecie. We Włoszech zapewnie, ale na świecie? nie trzebaby zapominać o wieżach gotyckich na Północy.

Jakiekolwiek zarzuty podnieść można przeciw dziełom Giotta i przeciw krytykom przypisującym mu przeprowadzenie rewolucyi w malarstwie, której on bynajmniej nie rozpoczął, zaprzeczyć się nie da, że był on wielkim talentem, że niesłychanie dużo zdziałał dla rozszerzenia nowej sztuki i że podniósł jej poziom. Czy działanie jego na przyszłość florentyńskiego malarstwa było tak doniosłem, jak powszechnie się mniema, to kwestya ta wymagałaby osobnego studyum, i nią się tutaj zajmować nie mogę. Tyle tylko nadmienić muszę, że Giotto nie stworzył szkoły, że większa część jego współpracowników zestarzała się przy mistrzu i nie miała już później własnej fantazyi.

Taddeo Gaddi pracował z nim lat dwadzieścia cztery, to też nigdy się nie wyzwolił z pod wpływu swego patrona i stał się rozwodnionym Giottem. O Giovannim da Milano i Bernardzie

Daddim nie da się wiele powiedzieć. Wielki talent Puccio Capanna nie był uczniem Giotta.

Być może, że to nie małem było szczęściem dla florentyńskiej sztuki, że Giotto nie stworzył szkoły malarskiej i że do późniejszych florentyńskich mistrzów nie trzeba było zastosowywać przestrogi, którą Leonardo dawał artystom, aby jeden drugiego nie naśladował, bo naśladowca stanie się wnukiem a nie synem przyrody.

Florentyńskie malarstwo rozwijało się po Giocie na nowych zasadach łącząc się tu i ówdzie z sieneńską sztuką, a gdyby to nie wyglądało na paradoks, tobym utrzymywał, że wydało dwóch wielkich „sieneńskich" malarzy: Orcagnę i Fra Angelika.

Orcagna w swych freskach w Santa Maria Novella w swych typach kobiecych dziwnie się opiera o Sieneńczyków a w szczególności o Szymona Martiniego, a Beato Angelico z ducha i artystycznego usposobienia jest Sieneńczykiem. Śmiało też utrzymywać można, że gdyby nie było Duccia i Martiniego, nie byłoby Fra Beata.

Podobnie jak Dante jest w literaturze ostatnim wyrazem średniowiecznej filozofii, średniowiecznych wierzeń i średniowiecznej imaginacyi, tak Fra Beato skupia w swych obrazach najpiękniejsze ideały owego świata askezy i religijnych halucynacyj, owego prawie pozaziemskiego życia, w które się wielu ówczesnych ludzi przenosić umiało. Różnica wprawdzie pomiędzy działaniem Dantego a mnicha malarza prawie cały wiek wynosi, ale ten przedział — to zwykłe opóźnione rozwijanie się malarstwa w stosunku do literatury. Obrazy Fra Angelica mają coś wspólnego z tą wczesną wiosną na Południu, kiedy drzewa się jeszcze nie zarysowały wyrazistem liściem, ale białem i bladoróżowem kwieciem zwiastują dopiero nadejście gorętszych promieni słonecznych. Typy osobliwie kobiecych jego postaci nie istnieją w życiu; owe Madonny o obliczu białości lilii zabarwionem tylko różowem tchnieniem, to kobiety wymyślone, powstałe w imaginacyi człowieka, który się umiał pozbyć wszelkich materyalnych obrazów, oderwać od tego, co się w świecie widzi. Jego niewyczerpane chóry anielskich postaci już bliżej stoją natury, bo w rzeczywistości w dzieciach, w niewinnych podrostkach mógł jeszcze znaleźć modele, które się zbliżały do wygórowanych wymagań jego fantazyi.

Dużo się o tem pisze, czy Angelico miał mistrza, który głównie wpłynął na rozwój jego talentu, czy Kameduła Lorenzo Monaco, czy florentyński Gherardo Starnina był jego nauczycielem.

Pytanie to zdaje mi się bardzo podrzędnem, chodzi tutaj bowiem o czcze tylko nazwiska. Angelico miał nauczycieli w sieneńskiej szkole i na tej podstawie mógł tylko powstać. Sieneńczyczy doszli prawie do granic ideałów Fra Angelica. Gdy się patrzymy na Zwiastowanie Martiniego, które się znajduje w Uffiziach, to mimowoli myśl się nasuwa: jeszcze krok dalej a powstanie Fra Angelico. To samo wrażenie ma się stojąc w Palazzo Publico w Sienie przed jego obrazem „Majestas".

Z bratem Angelikiem kończy się religijne malarstwo średniowieczne, które tak świetnie rozwinęli Sieneńczycy; po nim, a raczej współcześnie z nim kwitnie wprawdzie malarstwo kościelne, ale już inne, już odmienne noszące cechy. Idee społeczne, idee humanitarne przebijają się w tem nowem malarstwie, które Florencya doprowadza do najwyższego rozkwitu; jest ono może artystycznie wyższem od malarstwa Sieneńczyków i Fra Angelica, ale życie swe czerpie z innego społeczeństwa. Madonny Duccia, Szymona Martiniego, Beata Angelica nie są Madonnami Filipa Lippi, Botticellego lub Filippina Lippi. — Te są Madonny ludzkie, tamte wymarzone w religijnej ekstazie. Podczas, gdy artyści czasów Medyceuszowskich snuli swe pojęcia z pełnej epoki odrodzenia, Fra Angelico w swem zaciszu klasztornem żył jeszcze w tych samych wyobrażeniach, które dawały Sieneńczykom ich siłę. Florencya szła naprzód, Siena i klasztory do dawnej jeszcze lgnęły kultury.

CZĘŚĆ DRUGA

ROZDZIAŁ PIERWSZY.

PANDOLFO PETRUCCI I UPADEK RZECZYPOSPOLITEJ.

I.

Wskutek ciągłych proskrypcyj pełno było emigrantów sieneńskich „fuorisciti“ nietylko we Florencyi, w Pizie i Luce, ale nawet i w Rzymie. Pomimo, że do różnych należeli „monti“, złączeni wspólnym węzłem wygnania i nieszczęścia zaczęli się powoli porozumiewać nietylko pomiędzy sobą ale i z nieprzyjaciółmi istniejącego rządu w Sienie, aby wspólnemi siłami go powalić i wymódz sobie siłą powrót do ojczyzny. — W roku 1487 zawarły główne rody sieneńskich emigrantów imieniem monti, do których należały, formalne ze sobą traktaty, że zapominając wszelkich dawnych wzajemnych uraz, dążyć będą obecnie wspólnemi siłami do uwolnienia ojczyzny z pod jarzma fakcyjnej tyranii. Mikołaj Borghesi i Neri Placidi podpisali układ w Rzymie imieniem stronnictwa „dziewięciu“ z Wawrzyńcem i Gui-Antoniem Boninsegni, przedstawicielami „Reformatorów“. — Równocześnie Leonard Bellanti, także ze stronnictwa „dziewięciu“, którego ojciec został stracony, zawarł w Pizie pokój z Bartłomiejem Sozzinim i Mikołajem Severinim, ze stronnictwa „Dwunastu“.

Emigranci postanowili urządzić wyprawę przeciw sieneńskiemu rządowi, zgromadzili się w Staggia na granicy florentyńskiej, a pomiędzy nimi znajdował się także Pandolfo Petrucci, wygnaniec ze stronnictwa „dziewięciu“, z dobrej sieneńskiej rodziny, ale nie należącej do tamtejszych magnackich familij. Siłę ich zbrojną stanowiło stu najętych piechurów i mała garstka konnych rycerzy pod dowództwem Brunona z Cremony. Chcieli oni

niespodziewanie wtargnąć do miasta i z tego powodu zboczyli z głównej drogi idąc lasami. Ale rząd sieneński dowiedział się o tej wyprawie i wysłał przeciw niej silny oddział zbrojny, który dotarł aż do Staggi i przeszukał pobliskie lasy, nie spotkawszy nigdzie nieprzyjaciela. Emigranci zawdzięczali tylko przypadkowi, że się nie spotkali z sieneńskiem żołdactwem. Muł bowiem, na którym były naładowane narzędzia do wyłamania bramy miejskiej, spłoszył się i uciekł w głąb lasów a cały oddział wojska i emigrantów puścił się za nim, aby go schwytać. Po dwóch godzinach poszukiwań znaleziono muła, ale tymczasem pogoń sieneńska przeszła zwykłemi leśnemi ścieżkami nie spotkawszy nieprzyjaciela. Wojsko sieneńskie wróciło znużone do domu, opowiedziało, że alarm był fałszywy, że emigrantów nigdzie niema w okolicy, a straże spać się pokładły. Tymczasem — a była to piękna noc letnia 21 lipca 1487 emigranci podeszli cichaczem pod Fonte-Branda, przyjaciele w mieście, wiedzący o ich zbliżaniu się, spuścili im drabiny ze sznurów zrobione, trzydziestu w ten sposób dostało się do środka, otworzyło i opanowało bramę.

Pomimo, że ludność nienawidziła istniejącego rządu, przecież bała się go tak dalece, że na razie mało kto z mieszkańców łączył się z emigrantami. Ludność pozamykała się w domach, nie pomagając nikomu. Szczęściem dla emigrantów, jeden z naczelników rządu Krzysztof de Guiduccio dostał się przypadkowo w ich ręce, zabito go na miejscu, co rzuciło taki popłoch, że Signoria straciła energię działania zwłaszcza, że nie miała o tem wyobrażenia, że emigranci z małą tylko garstką zbrojnych na miasto napadli. Część więc członków rządu pochowała się po domach, ukryła broń, aby ich zwycięzcy o opór nie posądzali, część wymknęła się czemprędzej z miasta, a emigranci widząc, że nie znajdują oporu, zgromadzili się na placu i w ośmdziesiąt ludzi zaczęli ratusz oblegać. Pozostał tam jedynie capitano del Popolo Matteo Pannilini, który się sam jeden zamknął w wieży, a broniąc się kilka godzin i widząc, że z nikąd pomoc nie przychodzi, oddał siebie i ratusz w ręce emigrantów.

W ten sposób nadspodziewanie łatwo i szybko emigranci rząd opanowali, a chcąc okazać umiarkowanie i sprawiedliwość, ustanowili radę (consiglio generale) składającą się z ośmdziesięciu członków, w której zasiadali przedstawiciele czterech stronnictw, czterech montes. „Szlachta“ i „dwunastu“ — jako liczebnie naj-

słabsze stronnictwa — liczyli się tylko za jedną mons, „dziewięciu“ zaś „lud“ i „reformatorzy“ za pełne stronnictwa. Niebawem jednak „Noweski“ znowu zyskali w mieście przewagę, utworzyli balię składającą się z dwudziestu czterech obywateli, a 7 lutego 1494 ukonstytuował się nowy rząd, który się dla większej powagi nazwał rządem pobożnym, poddanym Pannie Maryi „El regimento devoto e destinato alla gloriosa Vergine Maria, come a patrona e defensatrice della Republica“.

Duszą tego rządu było dwóch braci Petruccich Giacoppo i Pandolfo, którzy w latach po wtargnięciu emigrantów, powoli, ale z wielką konsekwencyą umieli zawładnąć Sieną. Giacoppo zasiadał w balii rządzącej, a Pandolfo bratał się z ludem i swą prostotą, swym zdrowym rozsądkiem, swem zupełnem oddaniem się sprawom publicznym zyskiwał sobie coraz to większą popularność. — Ponieważ balia rządząca nie zawsze ślepo szła za ich radami, więc w r. 1492 zaprowadzili oni zupełnie nową w Sienie magistraturę, rodzaj dyktatorskiego tryumwiratu „consiglio dei tre segreti“, który orzekał we wszelkich sprawach większej doniosłości.

W jesieni r. 1497 umarł Giacoppo, a śmierć jego przyczyniła się jeszcze do wzmożenia się potęgi Pandolfa, wszedł on bowiem we wszystkie urzędy, które brat piastował. Wybrano nową balię zmniejszoną, składającą się z czterdziestu pięciu członków, do której każde z rządzących stronnictw wybrało po piętnastu delegatów. Pandolfo oczywiście także tam należał. — Postępowanie jego bardzo było podobnem do zachowania się Cosmy Medyceusza; przedewszystkiem uważał on na to, aby niepotrzebnem wywyższaniem się, pozorami nie razić swoich współobywateli. Ubierał się czarno, jak każdy inny Sieneńczyk, mieszkał w skromnym domu, z politycznymi przyjaciółmi schodził się w austeryi przy szklance wina. Wpływ swój wywierał w ten sposób, że do wszystkich urzędów i do balii rządzącej wprowadzał jak największą ilość swoich przyjaciół, których się starał rozmaitemi donacyami wynagradzać. Z domu nie zamożny tak rzeczy kierował, aby mu balia za rozmaite zasługi wielkie wyznaczała donacye, a prócz tego prowadził rozległy handel, chociaż nie pod własnem nazwiskiem. Miał w tej mierze bardzo zręcznego zastępcę Giovanniego Maratti. — Za sekretarza i najzupełniejszego powiernika wybrał sobie Pandolfo Antonia da Ve-

nafro, człowieka nadzwyczaj zręcznego, nieprzebierającego w środkach, którego w Sienie za złego ducha Pandolfa uważano. Machiavelli, który ze swoich poselstw do Sieny znał osobiście obydwóch, pochwalał bardzo ten wybór i sądził, że Pandolfo ma tę wielką zaletę na panującego księcia, że umie sobie tak wybornych jak Venafro wybierać powierników.

Gdy raz papież Alexander VI zapytał Venafra, w jaki sposób Pandolfo potrafi rządzić niespokojnymi Sieneńczykami, tenże odpowiedział: „Colle bugie, padre Santo“, „kłamstwami, ojcze święty“! — Nie była to bynajmniej nagana w oczach ówczesnych ludzi, owszem pochwała, dowód przebiegłości Pandolfa, że zręczniejszy od innych umie wszystkich okłamać. Kłamali i oszukiwali się zresztą nawzajem i Medyceusze i Visconti i duca Valentino.

Wiele trzeba było na to przebiegłości, aby się obronić od Florencyi, która koniecznie chciała mieć w swem ręku Montepulciano, leżące na terytoryum sieneńskiem, a będące kluczem drogi handlowej do Rzymu. Zupełnej nieprzyjaźni z Sieną obawiali się Florentyńczycy, niechcąc, aby Piero de' Medici się z Pandolfem połączył i w zamierzonym swym powrocie do Florencyi nie miał niebezpiecznego sprzymierzeńca. Pandolfowi także na tem zależało, aby z Florencyą zupełnie nie zrywać. Sprzyjanie jednak Florencyi było w Sienie nadzwyczaj niepopularnem, Pandolfo więc używał wszelkiej możliwej dyplomacyi, aby stosunków pomiędzy obydwoma miastami nie zaostrzać a przytem nie uchodzić w domu za przyjaciela Florencyi. Jego sieneńscy przeciwnicy zaczęli wyzyskiwać na swą korzyść tę jego potulność wobec dawnego wroga, a rozszerzając wieści, że Pandolfo potajemnie trzyma z Florencyą, starali się podkopać jego władzę. Pandolfo zresztą podobnie, jak wszystkie inne stronnicze przed nim rządy, skazywał na wygnanie niewygodnych mu przeciwników, wskutek czego niebawem namnożyło się nieprzyjaznych mu emigrantów.

Poczuwszy się dość silnym, zaczął się posługiwać sztyletem. W r. 1499 kazał swym zbirom zamordować we Florencyi Ludowika Luti, wychodźcę z r. 1489, który nie przestawał burzyć przeciw niemu na obczyźnie.

Najniebezpieczniejszym wszakże jego wrogiem był Nicolo Borghesi, profesor sieneńskiego Studio, republikanin z krwi i kości, wielce pobożny, człowiek starej daty, w którym jednak zaczynały

już z religijnością walczyć nowe humanistyczne prądy. W r. 1487 rozpoczął on przez pięć lat trwać mające wykłady w Studio „Opus humanitatis et moralem phylosophiam" — a obok tego pisał żywot św. Joachima [1]).

Równocześnie został sekretarzem państwa a zarazem oficyalnym historyografem Sieny. Polecono mu spisywać Annale Rzeczypospolitej, „ab ipsa urbe condita". W pięciu latach powinien był ukończyć to zadanie, za co mu przeznaczyła Signoria po 300 florenów rocznie.

Gmina używała go także do ważniejszych poselstw, pomiędzy nnemi w r. 1479 do Rzymu.

Miał on z dwóch żon kilkoro dzieci. Z pierwszą donną Landą wybrał się do papieża Innocentego VIII, prosząc o rozgrzeszenie za życia i in articulo mortis. Druga zwała się donna Romana.

Około niego skupiali się najbardziej wpływowi republikanie, jak Mignanelli, Bellanti, Luti, Placidi, a nawet część Piccolominich. Pandolfo Petrucci także do nich należał, a Borghesi nazwał go w jednym ze swych listów „il mio Pandolfo". Liczył on na jego zdolności i charakter republikański, a chcąc go jeszcze bardziej przywiązać do stronnictwa, dał mu swoją córkę za żonę.

Ale niebawem przekonał się, że Pandolfo stara się być na to popularnym, aby do tyrańskiej dojść władzy. W starym republikaninie krew zawrzała, nie wahał się wziąć udziału w spisku wymierzonym na życie Pandolfa.

Pewien szpieg, nazwiskiem Marco de'Bernabei z Foligno, podsłuchał jednak rozmowy republikanów i doniósł Pandolfowi, że Luzio i Leonardo Bellanti, tudzież Niccolo Borghesi postanowil go zamordować na Piazza del Campo.

Pandolfo miał się na ostrożności, spiskowcy dorozumieli się, że ich zdradzono, mimo to Borghesi nie uciekł z Sieny, ale czekał sposobniejszej chwili, wychodził zaś odtąd z domu w towarzystwie dwóch ludzi od głów do stóp uzbrojonych.

Ostrożność jednak nie na wiele się przydała, gdyż sekretarz Pandolfa Venafro wysłał, oczywiście z wiedzą swego pana, aż

---

[1]) Jego pomysłem ma być distychon podpisany pod wielkim freskiem Sana di Pietro nad Porta Romana:

O Regina, patris summi dignate corona,
Perpetuo Senam respice, virgo, tuam.

sześciu zbirów na Borghesego. Starca napadnięto w pobliżu domu Antoniego Bichi w chwili, kiedy wracał z kościoła. Dwóch jego towarzyszów zamordowano na miejscu, a jego samego ciężko rannego zaniesiono do pobliskiego mieszkania Giovanniego Borghesi, gdzie wkrótce umarł.

Później się okazało, że własny syn Mikołaja należał do spisku przeciw ojcu.

Morderstwo to zatrwożyło nieprzyjaciół Petruccia, który przynajmniej na razie nie potrzebował się obawiać, aby w samej Sienie obok niego kto inny pokusił się o tyrańską władzę.

II.

Niebezpieczeństwo dla Petruccia i dla wolności Sieny zaczynało jednak grozić zkądinąd — od Rzymu.

Jedenastego sierpnia r. 1492 o czwartej po południu przybiegł konny kuryer do Sieny z wiadomością, że papieżem w miejsce zmarłego Innocentego VIII został wybrany kardynał Rodrigo Borgia Aleksander VI. — Znaczną przestrzeń pomiędzy Rzymem a Sieną przebiegł kuryer w niespełna dwanaście godzin, za co sowicie został wanagrodzony, otrzymał od Signorii dwadzieścia dukatów.

Rząd rozkazał natychmiast na znak radości pozamykać sklepy pod karą dwudziestu pięciu dukatów i czterech plag cielesnych. W katedrze urządzono dziękczynne nabożeństwo i procesye po mieście; z więzienia uwolniono zwykłych niepolitycznych przestępców, a kobietom sieneńskim dozwolono przez cały miesiąc ubierać się tak, jak im się podoba, bez względu na przepisy o zbytku, w bogate suknie i kosztowne klejnoty.

Sieneńczycy spodziewali się, że Borgia będzie sprzymierzeńcem ich Rzeczypospolitej, znał bowiem Sienę i wiele ztamtąd wyniósł przyjemnych wspomnień. Jako biskup Walencyi, kanclerz kuryi rzymskiej i kardynał w dwudziestym dziewiątym roku życia bawił w Sienie i tak mu tam było dobrze i wesoło, że ówczesny papież Pius II czuł się w obowiązku napisać mu z tego powodu ojcowski list z gorzkiemi wymówkami. Z tego listu pisanego dnia 11 czerwca 1460 dowiadujemy się, że kardynał z kil-

koma przyjaciołmi i towarzyszami urządził przed czterema dniami w ogrodach Jana de Bichi rozpustną zabawę z sieneńskiemi kobietami. „Tańczono tam z wyuzdaniem nie do opisania a w bachanaliach nie brakło żadnej miłosnej ponęty". Borgia tak się zachowywał, jak gdyby należał do grona świeckiej młodzieży, a nie był księciem kościoła. Do ogrodu nie wpuszczano ani mężów, ani ojców, ani braci lub krewnych młodych kobiet i panien biorących udział w rozpuście, ale dozwolono wejść tylko kilku zaufanym służącym. Pius II ostro wprawdzie gromił w tym liście wesołego kardynała, wzywał go do poprawy, ale w słowach tych widać przecież, że papież czuł pewną słabość dla dworzanina o sympatycznem i wesołem obliczu, o nieporównanej wymowie, o spojrzeniu, któremu się żadne serce kobiece oprzeć nie zdołało.

Siena więc ufała wspomnieniom Borgii.

Alexander przyjął też posłów sieneńskich, do których należał messer Tazio Benassai i Mino Celse, ajent Rzeczypospolitej w Rzymie, z prawdziwą radością, okazywał się dla nich pełnym życzliwości nietylko w słowach, ale w wyrazie twarzy, w każdym ruchu, tak, że w liście trudno było oddać tych miłych wrażeń, jakie z audyencyi odnieśli. Powiedział im zresztą, że nikogo nie może być na stolicy apostolskiej, ktoby bardziej od niego kochał Sieneńczyków i niktby nie chciał więcej, aniżeli on zdziałać dobrego dla tamtejszej Signorii i dla Rzeczypospolitej. Sieneńczycy mogą być pewni, że mają w Rzymie ojca, a ktoby ich obraził, obrazi i jego osobę. — A wszystko to oświadczył im z tak gorącą w oczach sympatyą i tak słodkiemi wyrazami, con tanta ardente carità nel viso e con tante dulcissime parole, że posłowie całkiem byli zmieszani słodyczą papieża.

Ujęta temi sprawozdaniami sieneńska Signoria wysłała do Rzymu z najzacniejszych ludzi wybraną deputacyę. Należał do niej sławny prawnik Bartolomeo Sozzini, który był wówczas profesorem w pizańskiem studio, Alessandro Borghesi, messer Leonardo Bellanti, messer Jacomo Tolomei, Mariano Chigi i Francesco Saracini z licznym pocztem konnych rycerzy i piechurów. Członkowie rodziny papieża i kardynałów przyjęli poselstwo z wielkiem odszczególnieniem, a nazajutrz po przybyciu do Rzymu mieli Sieneńczycy posłuchanie u Alexandra, otoczonego kardynałami, biskupami, baronami i posłami oratorami różnych państw włoskich. Sozzini popisał się bardzo mądrą i świetną przemową

po łacinie, a po oficyalnej ceremonii papież zrzucił swe pontyfikalne szaty, zaprosił ich do camera del Pappagallo, a poznawszy w nich towarzyszy swej młodości i sieneńskich zabaw, rozmawiał z nimi po przyjacielsku i olśnił ich swym urokiem.

Mniej serdeczne stosunki istniały pomiędzy Sieneńczykami a Cezarem Borgią. Cezar miał urazę do Sieneńczyków z powodu konnych wyścigów. Książęta, kardynałowie, bogaci bankierzy utrzymywali wówczas wyścigowe stajnie i posyłali swe konie od miasta do miasta na rozmaite tory.

Siena w tej mierze miała ustaloną sławę, a biegały tam konie Medyceuszów, signora di Camerino, markiza z Mantuy, markiza della Sasetta i wielu innych zamożnych obywateli z Florencyi, Lukki, z Arezzo lub Kortony, nie licząc koni sieneńskich, które były w większości.

Zwycięzca w wyścigach dostawał prawie zawsze sztukę brokatu, aksamitu, albo innej materyi znacznej wartości. Żokeje „ragazzi“ ubrani byli w kolory herbowe swych panów, a na plecach mieli wyszyte własne imię: Gativello, Scaramuccia, Zampogna, a często jeszcze krótką dewizę, jak: „Ufaj Bogu i Madonnie“, „Strzeż się być ostatnim“ i t. p.

W czasie, kiedy Aleksander Borgia został wybrany papieżem, Cezar miał zaledwie lat szesnaście, był biskupem Pampeluny i bawił w Pizie, aby słuchać wykładów prawa kanonicznego sławnego profesora Filipa Deccio. Podobnie, jak inni młodzieńcy znakomitych rodów, wysłał i on na wyścigi odbywające się w Sienie 16 sierpnia swego konia, który wskutek fortelu ragazza pierwszy dobiegł do mety. Ragazzo bowiem widząc, że go inni dościgają, zsunął się w sposobnej chwili z konia na ziemię, aby mu ulżyć w biegu, wskutek czego koń wprawdzie pierwszy, ale bez żokieja dobiegł do mety. — Sędziowie koniowi nagrody odmówili.

Cezar rozgniewany tą odmową napisał dość ostry list do sieneńskiej Signorii, upominając się o przyznanie nagrody. Zdaje się jednak, że nie dopiął swego celu, gdyż księgi publiczne sieneńskie jedne z najdokładniejszych, jakie po włoskich istnieją miastach, nic o przychylnej odpowiedzi młodemu Borgii nie wspominają.

Przyjacielskie stosunki, na które się zanosiło pomiędzy Sieną a kuryą rzymską wkrótce ochłodły, a papież nie kazał nawet za-

prosić Benassaja, reprezentanta Rzeczypospolitej w Rzymie, na ślub Lukrecyi Borgii z Giovannim, synem pana na Pesaro, pomimo, że ślub odbył się z wielką uroczystością, a wszyscy senatorowie, panowie i posłowie Rzeczypospolitych włoskich wzięli w nim udział. Papież zaczął nawet odmawiać audyencyi Benessajemu tak dalece, że Sieneńczycy odwołali tego pełnomocnika z Rzymu, a posłali tam osobistego przyjaciela papieża, Antoniego Bichi, sądząc, że w ten sposób stosunki z kuryą się polepszą. Zdawało się nawet na chwilę, że Bichi celu swego dopnie. Ale w tej mierze rady już nie było, bo Cezar nosił się z planami utworzenia dla siebie wielkiego państwa w środkowych Włoszech, do którego i Siena należeć miała. — Stosunek pomiędzy Sieną a Cezarem pogorszyła jeszcze na razie prywatna sprawa. Cezar zażądał za pośrednictwem Bichiego, aby Sieneńczycy nadali urząd sędziego apelacyjnego jego kompatryocie, Piotrowi z Nawarry, czemu się Pandolfo Petrucci sprzeciwił, gdyż urząd ten zajmował od lat kilku jego doradca i przyjaciel Antonio da Venafro.

Cezar liczył odtąd Pandolfa do swych wrogów, a sieneński magnifico musiał się mieć na baczności.

Jeżeli Cezar zdawał się mieć powody nienawidzenia Petruccia, to ten ostatni miał ich jeszcze więcej, aby uważać Cezara za swego największego przeciwnika.

Już po śmierci księcia Gandyi, kiedy Cezar despotycznie rządził nietylko Rzymem, ale i ojcem swym papieżem, zawakowała bardzo bogata parafia S. Felice w Chianti, jedna z najkorzysniejszych w biskupstwie Arezzo. Petruccio wyprotegował na nią czemprędzej swego bratanka Rafaela Petrucci; ale Valentino dowiedziawszy się o tem, zaskarżył Rafaela o simonię, zmusił Rotę Romanę do wydania przeciw niemu wyroku przysądzającego parafię jemu, księciu Valentino.

Siena musiała drżeć o swoją wolność. Valentino zaczął systematycznie zdradą, przemocą, wojną, sztyletem i trucizną wywłaszczać wszystkich namiestników kościoła w Umbryi, w Markach i Romanii. Imola i Forli, mimo heroicznej obrony Katarzyny Sforzy-Riario, dostały się także pod jego panowanie; z Pesaro wypędził Jana Sforzę, z Rimini Pandolfa Melatestę a Astorra Manfredi z Faenzy. Większość przeciwników ginęła w lochach zamku św. Anioła, albo w brudnych wodach Tybru.

Nareszcie zaczęły głuche chodzić wieści, że Cezar przygototowuje wyprawę przeciw Sienie. Balia wysłała Alexandra Borghesiego do Rzymu, aby w tej mierze dowiedział się o zamiarach Borgiów. Borghesi uspokoił się powiedzeniem papieża, że z różnorodnych powodów nie chce on obecnie poruszać spraw sieneńskich, ale niebawem się przekonał, że papież co innego mówił, a co innego myślał, że zajęcie Sieny i wypędzenie Petruccia w ten lub w ów sposób zostało postanowione w rodzinie Borgiów.

Chcąc się ratować, Sieneńczycy posłali czemprędzej swego zaufanego Piotra dell'Oca do Francyi, do króla Ludwika, a Jana Baptystę Santi do cesarza Maksymiliana, aby politycznemi względami i złotem skłonić ich do obrony Rzeczypospolitej przeciw zamachom Borgiów. W trudnych tych czasach wielkiem było dla Sieny szczęściem, że Petruccio miał władzę w swem ręku. Okazał on się bardzo zręcznym dyplomatą i dorósł zupełnie przewrotności księcia Valentino, tylko oczywiście, stojąc na czele militarnie słabej Rzeczypospolitej i nie mając za sobą papieskiej potęgi, nie mógł mu dorównać co do siły i doniosłości zamiarów. — Valentino, który zapewnie wiedział o wszystkich tych zabiegach Sieneńczyków, chciał przedewszystkiem złowić Petruccia i wraz z innymi „kapitanami" Borgiów zaprosił go, jako przyjaciela na ów zjazd w Sinigaglii, gdzie ich uwięził lub wymordował. — Mądrzejszy od innych Petruccio nie poszedł do pułapki, nie pojechał do Sinigaglii, mówiąc o Cezarze, że wilk zmienia sierść, ale nie naturę. Vulpem pilum mutare solere, non mores.

Cezar nie zapomniał wszakże ani o Sienie ani o Petrucciu. Wkrótce rozeszła się wieść, że Valentino opuściwszy Sinigaglię ze znaczną siłą zbrojną i szybkiemi marszami idzie do Włoch środkowych, a wiadomości były codzień groźniejsze. Giovan Paolo Baglioni uciekł z Perugii, a ludność otwarła bramy przed Cezarem i ofiarowała mu Signorię miasta. Priorzy z Chiusi donieśli niebawem, że Cezar zajął już Castel della Pieve i że chce niszczyć Sienę i jej terytoryum. Prosili o szybką pomoc zbrojną a Siena dać jej nie mogła, bo miała zaledwie dwustu żołnierzy w mieście, reszta szczupłej siły zbrojnej rozłożoną była po terytoryum Rzeczypospolitej. — Groza wszystkich przejmowała przed wojskiem Borgii. W świeżej jeszcze pamięci była rzeź kapuańskiej

ludności. Wiele kobiet rzuciło się tam z rozpaczy w nurty Volturna, aby nie wpaść w ręce żołdactwa; Cezar dla siebie zażądał czterdzieści najpiękniejszych dziewcząt jako łup wojenny. Przeszło 3.000 mężczyzn kazał ściąć na miejscu; całe miasto stało się pastwą płomieni.

W stanowczej chwili duch wstąpił w sieneńską ludność, zaczęto się gorączkowo zbroić, gdyż Borgia zbliżał się ze znaczną siłą, z 15.000 wojska. Wysłano natychmiast trzech znakomitych obywateli, a pomiędzy nimi był Girolamo Tolomei z listem do Cezara, w którym wyrażano zdziwienie, że Borgia ma przeciw Sienie nieprzyjazne zamiary, skoro miasto starało się iść mu nawet na rękę przy kilku nadarzających się sposobnościach. Zarzuty jego przeciw Petrucciemu nie są słuszne, Pandolfo owszem pomagał jego polityce.

Cezar nie spodziewał się, że miasto stanie przy Petruccim; sądził, że Siena w chwili niebezpieczeństwa wyda swego tyrana i że on miasto bez rozlewu krwi opanuje. — Do oblęgania Sieny nie miał ochoty, nie czuł się może w swem świeżo gwałtami i okrucieństwami zdobytem państwie tak bezpiecznym, aby całą swą siłę zbrojną na jednem miejscu na dłuższy czas ubezwładnić.

Tymczasem zwołano do ratusza consiglio della campana, a gdy prior messer Antonio Bicci wyłuszczył postępowanie Borgii, wtedy powstał wielki zapał i zgromadzeni obywatele uchwalili poświęcić nietylko majątki, ale życie za dobro ojczyzny, tudzież w obronie Pandolfa. Lud przeciągał ulicami i wołał: „Lupa, Libertà e Pandolfo“!

Cezar jeszcze raz próbował podstępem schwycić w swe szpony Petruccia, więc już nie do swego obozu, ale do Rzymu starał się go ściągnąć. Wymógł na papieżu, że go tenże za pośrednictwem francuskiego posła Rogera de Gramont zaprosił do siebie, ale Pandolfo nie pojechał, odpowiadając sarkastycznie, że jeżeli się nie czuje dość bezpiecznym w Sienie, która przecież stoi pod protekcyą króla Francyi, to o ileż mniej mógłby być w Rzymie bezpiecznym. — Gdy się ten fortel nie udał, postawił Cezar Sienie ultimatum, iż żąda wydalenia stamtąd Petruccia. Machiavelli sądzi, że Borgia uważał Pandolfa, jako głowę istniejącego przeciw niemu spisku i obawiał się go jak iskry, która wielki może wzniecić pożar.

Układy pomiędzy delegatami sieneńskiego rządu a posłami

Borgii doprowadziły nareszcie do porozumienia, że jeżeli Petrucci wyjedzie zupełnie z Sieny, Valentino opuści terytoryum Rzeczypospolitej i nie będzie się troszczył o formę rządu Republiki. Valentino widocznie był przekonania, że jeden Petrucci ład utrzymuje w Sienie i że po jego wyjeździe znowu nastanie anarchia, z której on w danej chwili skorzysta.

Petruccio kilka dni się wahał, ale widząc, że pozostając dałby przeciw sobie broń w rękę swoich sieneńskich przeciwników, pojawił się w sala di Consistoro i oświadczył, że widząc, iż jego osoba mogłaby ciężkie na ojczyznę sprowadzić zawikłania, postanowił zaraz wyjechać. Oświadczył nadto, że w swem działaniu miał zawsze dobro Sieny na oku, a jeżeli może w czemkolwiek zawinił, to zawinił wskutek niedoświadczenia albo niewiadomości. Obecnie prosi wszystkich, aby mu przebaczyli urazy, a gdziekolwiek się znajdzie, będzie się starał pracować dla dobra Rzeczypospolitej. — Imieniem miasta podziękował mu capitano del popolo za tak wielką ofiarę, zachęcał go do zniesienia ciężkiego losu spokojnym i pogodnym umysłem i życzył, aby jak najprędzej powrócił. Pandolfo prosił jeszcze o pozwolenie zabrania ze spichlerzy państwa 50 korcy zboża, polecił swe dzieci i swe dobra sieneńskiemu obywatelstwu a wśród powszechnego rozczulenia pożegnał się i z dwoma oddanymi sobie przyjaciołmi cichaczem z oddziałem 50 konnych i 50 pieszych ludzi udał się wprost do Lukki, aby nie wpaść w ręce siepaczów Cezara. Gdy wyjeżdżał, zawołała tylko z okna jakaś starsza kobieta: ukrzyżujcie tego zdrajcę, Portate alla croce questo traditore; była to matka Ildebranda Cerrataniego, którego Pandolfo kazał zamordować.

Zaledwie Pandolfo odjechał, nadszedł do sieneńskiej Signorii gwałtowny list od Cezara, w którym tenże grozi i na Boga przysięga, że jeżeli jeszcze nie wygnano Pandolfa, postąpi on z każdym z członków rządu tak, jakby z samym Pandolfem był postąpił i bez względu na kogokolwiek każe zniszczyć „wszystkie ziemie i wszelką własność nietylko miasta, ale i każdego z sieneńskich obywateli“. I byłby zapewne mimo ucieczki Pandolfa zajął był Sienę, gdyby nie był otrzymał wezwania od papieża, aby jak najspieszniej wracał uśmierzyć bunt, który podnieśli baronowie rzymskiej Kampanii, gdzie rody Orsinich połączyły się z Savellimi i Colonnami.

W pogoń za Pandolfem wysłał jednak Borgia swego kondo-

tiera z pięćdziesięcioma konnymi z rozkazem, aby go ubił gdziekolwiek go spotka. Szczęściem komisarz wojenny florentyński wstrzymał ten oddział pod Cascina, sądząc, że to pomoc dla Pizanów, z którymi Florencya wojnę prowadziła. W ten sposób mógł Pandolfo wymknąć się szczęśliwie.

III.

Na chwilowem wygnaniu Pandolfo nie spoczywał, coraz więcej zbliżał się do nieprzyjaciół Borgii, do króla Francyi, do Wenecyan, do Florentyńczyków, gdyż ci wszyscy bali się coraz bardziej zwiększającej się potęgi Cezara. Florentyńczycy nadto spodziewali się, że pomoc, którą dadzą Pandolfowi, aby powrócił do Sieny, opłaci on im odstąpieniem Montepulciano, którego posiadanie zawsze było ich najgorętszem życzeniem.

W samej Sienie rozpoczynał się dawny bezrząd a lud głośno się dopominał powrotu Pandolfa, osobliwie, gdy balia rządząca uchwaliła nie rozdzielać na przyszłość 6.000 dukatów rocznie zasiłków z kasy rządowej pomiędzy klasę uboższą, które Petruccio rozdawał celem zyskania sobie przyjaciół.

Poseł króla francuskiego Francesco da Narni tak w Sienie jak w Rzymie bardzo gorąco popierał sprawę Petruccia, a głównie pod jego naciskiem uchwaliła balia 29 marca 1503, aby go restytuować w swem kollegium i powołać do ojczyzny, prosząc, aby skromnie i w małem tylko powrócił otoczeniu, aby się zadowolił di un ritorno modesto e con poca comitiva. — Pandolfo czekał już w Poggibonsi na tę uchwałę z 200 ludźmi piechoty i małą liczbą koni, a w ten sam dzień 29 marca, kiedy balia powzięła powyższą uchwałę, wrócił do Sieny.

Napisał zaraz list uprzejmy do Florentyńczyków, że „Bogu dzięki, w towarzystwie posłów arcychrześciańskiego króla i wśród wielkiego tłumu mieszczaństwa i rycerstwa sieneńskiego spokojnie bez jakichkolwiek rozruchów i zamieszek powrócił do swej włoskiej ojczyzny“. Równocześnie usprawiedliwiała się balia przed Francyą, że tylko z obawy przed Valentinem tak długo ściągała powołanie Pandolfa, a do Rzymu słała deputacyę, że tylko wskutek

gróźb i gniewu arcychrześciańskiego króla powzięła swoją uchwałę, że jednak jak dotąd, tak i na przyszłość trwać będzie w swej „dewocyi“ dla papieża i Valentina.

Pandolfo wrócił do ojczyzny większym, aniżeli z niej przed krótkim czasem wyjechał, u ludu otaczała go aureola poświęcenia się i męczeństwa za sprawę wolności, opinia wielkiego umiarkowania i roztropności, u balii zyskał na powadze, że ma za sobą króla francuskiego. Florentyńczycy tylko zaczynali z niego być niezadowoleni, gdyż na ich upominanie się, aby im oddał Montepulciano, zaczął zwykłym swym sposobem rzecz zwlekać, wymawiając się, że gdyby to teraz uczynił, cała Siena by się przeciw niemu wzburzyła. W rzeczywistości ani mu przez myśl nie przeszło, oddawać ową perłę ziemi sieneńskiej w posiadanie Florencyi.

Ponieważ Francya także życzyła sobie, aby Montepulciano zostało odstąpione Florencyi a pomoc dana z jej strony Pandolfowi w znacznej części do tego zmierzała, więc teraz, gdy Magnifico nie chciał wykonać tego warunku, stosunki pomiędzy nim a arcychrześciańskim królem bardzo się oziębiły. Wskutek tego niebezpieczeństwo, jakie groziło Sienie od Cezara Borgii, znowu się zwiększyło.

Szczęściem jednak dla Petruccia Alexander VI umarł 18 sierpnia 1503, a potęga Cezara odrazu się zachwiała. Pandolfo odetchnął a władza jego została w Sienie ugruntowaną.

Następcą Alexandra wybrano 22 września 1503 byłego arcybiskupa sieneńskiego, kardynała Franciszka Piccolominiego, bratanka Piusa II. Pius III, bo takie imie przybrał nowy papież, był przeciwnikiem Pandolfa, podobnie jak cała rodzina Piccolominich, którzy należąc zrazu do „monte dei Gentiluomini“, przeszli następnie w czasach Piusa II do „Popolanich“. Popolani zaś należeli do stronnictwa nieprzyjaznego tyranii Petrucciego. — Niechęć nowego papieża ku Pandolfowi była tak znaną, że gdy papież w 26 dni po swym wyborze umarł, posądzano tyrana i jego przyjaciół, że go otruli, co wszakże prawdą nie było. Papież miał lat 72 i zadawnioną podagrę, które dostatecznie śmierć jego tłómaczyły.

Po Piccolominim nastąpił na stolicy apostolskiej kardynał Giuliano della Rovere, jako Juliusz II jeden z najznakomitszych papieży, a przodkowie jego mieli pochodzić z Sieny i nazywać się

Ghiandaroni. — Jednem z pierwszych wielkich dzieł Juliusza było nakłonienienie cesarza, aby zwołał sejm do Konstancyi, gdzie wszyscy włoscy książęta wysłali swoich reprezentantów. Sienę zastępowali tam Antonio da Venafro i Dominico Placidi, których głównym celem było wyrobić u cesarza dla Pandolfa inwestyturę na księcia Sieny. — Cesarz Maksymilian potrzebował pieniędzy, a wszelkie żądania włoskich książąt drogo musiały być opłacane. Aby mieć w ręku Pandolfa, cesarz gromadził około siebie sporo sieneńskich wygnańców, których mógł był w danym razie użyć przeciw niemu. Poseł też Petrucciego, Placidi, wróciwszy do Sieny, oświadczył balii, że cesarz obiecuje wprawdzie opiekować się Sieną i nie dozwoli, aby w czemkolwiek jej wolność naruszoną została, ale wymaga za to sumy 30 tysięcy dukatów. Oczywiście nastąpiły targi pomiędzy cesarzem a Sieną, zgodzono się na sumę 14 tysięcy dukatów, ale balia wypłaciła tylko część tych pieniędzy, obiecując dać resztę, gdy cesarz do Włoch przybędzie.

Inwestytury na księcia Sieny Pandolfo wprawdzie na razie nie osiągnął, ale z cesarstwem nawiązał przyjacielskie stosunki a papieżowi starał się iść na rękę. Papież dał do zrozumienia Sieneńczykom, że uzna swe pochodzenie sieneńskie z rodziny Ghiandaronich, ale muszą mu być nadane dobra hrabstwa Sugary, które niegdyś do tej rodziny należały. Sieneńczycy chcąc tym sposobem zapewnić sobie przyjaźń Juliusza, odkupili te dobra z rąk prywatnych, w których się znajdowały, za sumę dwunastu tysięcy florenów i ofiarowali je papieżowi. Odtąd Juliusz bardzo się okazywał przychylnym dla Pandolfa, a gdy wkrótce zawiązała się liga w Cambrai przeciw Wenecyanom, papież wciągnął do niej i Sieneńczyków, jako swoich sprzymierzeńców.

Im bardziej rosła potęga Petruccia, na tem większe niebezpieczeństwo musiała być narażona jego osoba. Dzielił on pod tym względem los innych włoskich tyranów. Po powodzeniach w polityce nastąpił wewnętrzny spisek przeciw Pandolfowi, congiura dei Belanti, który z podobnych wyniknął powodów, jak sprzysiężenie Pazzich przeciw Wawrzyńcowi i Julianowi Medyceuszom we Florencyi.

Pandolfo przyobiecał swą córkę Sulpicię za żonę Giuliowi di Leonardo Belanti a dał ją następnie Zygmuntowi Chigi, bratu Agostina, który należał do najszczerszych jego pryjaciół i poli-

tycznych adherentów. Był to powód przypadkowy, ale prawdziwej przyczyny współzawodnictwa Belantich z Petruccim szukać należy w oburzeniu republikanów, że magnifico zupełnie opanował władzę do tego stopnia, że niejednokrotnie ludność mu pozostawiała do woli wybór członków balii i sprzedawanie niektórych urzędów. Petruccio uważał się już wyższym nad prawa, które — jak sądził — będąc dziełem ludzkiem, mogą też być zmieniane i znoszone stosownie do woli człowieka.

Belanti mieli nadto głęboko w sercu zapisaną zemstę przeciw Petrucciowi, jemu bowiem przypisywali zamordowanie Luzia. Raz nadarzyła im się dobra sposobność dostania magnifika w swe ręce, gdy jeden z Belantich, Petrino, był chory. Prosił on Petruccia, aby go odwiedził, ponieważ ma z nim mówić o ważnych sprawach. Petruccio nie przeczuwając zasadzki, szedł już ze służącym, który mu zwykle towarzyszył do domu Petrina i byłby wpadł w ręce Leonarda Belanti, czekającego już w pobliżu z czterema synami i kilkoma przyjaciołmi, gdyby nie okrzyk chłopaka stojącego na czatach, który zobaczywsrzy Petruccia, zawołał ku Belantim: idzie! idzie! eccolo! eccolo!

Służący Petruccia usłyszał to wołanie i czemprędzej nawrócił swego pana, a w ten sposób magnifico został ocalony. Belanti obawiając się zemsty, natychmiast uciekli bramą Camollia do Florencyi. Tam przez jakiś czas przebywali, a gdy później stosunki pomiędzy Pandolfem a Florencyą stały się ściślejszemi, obawiali się, aby ich Florentyńczycy nie wydali i większa ich część zamieszkała w Neapolu.

Nieudany zamach na życie Pandolfa przyczynił się jeszcze, jak zwykle w takich razach bywa, tylko do utrwalenia jego władzy. Magnifico zajął w swem społeczeństwie już zupełnie książęce stanowisko; z pod praw o zbytku wyjęte były w całej Sienie tylko jego córki i jego synowie; zawiązanemi związkami rodzinnemi przeciągnął na swoją stronę najznakomitsze sieneńskie familie, lud zaś zyskiwał donacyami, publicznemi festynami, sprzedawaniem ubogim zboża i artykułów żywności po niskich cenach. Nielicznych już nieprzyjaciół albo wydalił z Sieny, albo jeżeli nie szło inaczej, kazał wymordować.

Machiawelli miał zupełną słuszność, stawiając Pandolfa, jako wzór tyrana, był on bowiem przebiegłym, roztropnym, panował nad swemi namiętnościami, rządził dobrze, wspierał sztukę, miasto

podnosił, a nawet w wendecie, w zbrodniach okazywał pewne umiarkowanie i nie można go pod tym względem porównać z Cezarem Borgią.

W ostatnich czasach swego panowania starał się Pandolfo ustalić przyjazne stosunki z papieżem i zawrzeć pokój z Florencyą, aby zapewne w ten sposób ułatwić swemu synowi panowanie w Sienie. Juliuszowi II, który potrzebował pieniędzy, aby ujarzmić Ferrarę, dał 10 tysięcy dukatów, za co mu papież wyświadczył przyjacielską usługę, mianując młodszego jego syna Alfonsa, dziewiętnastoletniego młodzieńca kardynałem. Także niebezpiecznego zawsze dla Pandolfa Giulia Belanti, który się schronił na terytoryum papieskie, kazał papież przytrzymać w Orvieto i zamknąć w Rzymie w więzieniu.

Ponieważ stały pokój z Florencyą tylko za cenę Montepulciano dał się osiągnąć, przeto Pandolfo zdobył się wreszcie na ten krok stanowczy, a 4 sierpnia 1508 komisarz florentyński objął to miasteczko, które przez długie i długie lata było kością niezgody pomiędzy obydwoma państwami. Traktat, na mocy którego Montepulciano zostało odstąpione, zawierał postanowienie pełne politycznych czułości, że Florencya i Siena będą żyły odtąd ze sobą jako dwa miasta pobratymcze, że Florencya będzie broniła terytoryum sieneńskiego w razie, gdyby było zagrożone i że będzie osłaniała Pandolfa i jego synów. Do owej zgody pomiędzy Florencyą a Sieną najwięcej się przyczynił Juliusz II.

Ustaliwszy w ten sposób zewnętrzną politykę Sieny, usunął się Pandolfo w r. 1512 od publicznego życia, miał bowiem przeszło lat 60 i bardzo był schorowany. Wprowadził jednak równocześnie swego syna Borghesego we wszystkie urzędy, które piastował, sądząc, że panowanie jego będzie zapewnione.

Pandolfo miał od dłuższego czasu miłosny stosunek z córką kowala a żoną siodlarza w Sienie, którą nazywano Katarzyną di via Salicotto. Zdaje się, że i chęć oddania się zupełnie pięknej siodlarce wpłynęła na to, że się pozbył władzy. Nieszczęśliwe zajścia były jednak powodem, że stan jego i tak już nadwątlonego zdrowia raptownie się pogorszył.

Oskarżano go, że kazał zamordować jakiegoś Mikołaja Testę, co go bardzo obeszło, gdyż jak się zdaje, prawdą to nie było, a nadto syn jego Borghese musiał się ratować ucieczką, bo brał udział w jakimś gwałtownym napadzie i zabójstwie.

Lekarze polecili mu, aby się udał na wiosnę do wód w S. Filippo, ale tam mu się nie polepszyło i postanowił do Sieny powrócić. W drodze jednak musiał się zatrzymać w zamku S. Quirico in Osenna, a tam 21 maja 1512 wieczorem umarł. Balia sieneńska uchwaliła zarządzić pogrzeb na koszt publiczny i pochować go w zakrystyi klasztoru Osservanzy i wyrazić swój żal Borghesemu Petrucci z powodu tak wielkiej straty. — Balia zaś florentyńska wysłała swego sekretarza Mikołaja Machiawellego, aby imieniem sprzymierzonego miasta pojechał z kondolencyą do Sieny.

Tyrania Petruccich mogła się w Sienie utrzymać, gdyby pomiędzy jego synami znalazł się był człowiek, który podobnie jak Lorenzo Medici po śmierci Cosima byłby miał dość siły i zręczności, aby prowadzić dalej politykę swego znakomitego ojca. Synowie jednak Petruccia w żadnym razie mu nie dorównali. Wskutek zabiegów przyjaciela rodziny Antoniego da Venafro zdołał wprawdzie Borghese Petrucci zająć chwilowo miejsce Pandolfa w sieneńskich urzędach, ale był jeszcze młodym, niedoświadczonym a gwałtownością i nieokiełzanym charakterem tyle sobie narobił nieprzyjciół, że musiał 9 marca 1516 uciekać do Neapolu. Równocześnie skazany został młodszy syn Pandolfa, Fabio, rozpustnik i nicpoń na wygnanie, tak, że pozostało tylko na widowni dwóch Petruccich, jeden kardynał Alfonso syn Pandofa w Rzymie i drugi jego bratanek Rafael Petrucci, biskup w Grossetto, człowiek słabych zdolności i bardzo rozwiozłych obyczajów.

Alfons zyskał sobie wielki wpływ w kollegium kardynałów a po śmierci Juliusza II nie mało się przyczynił do wyboru Leona X Medyceusza, po którym się spodziewał, że pamiętny usług, jakie jego ojciec oddał Florencyi i Medyceuszom, będzie go popierał przy każdej sposobności. O Alfonsie opowiadają, że po wyborze Leona ucieszony wyszedł pierwszy do zgromadzonych tłumów i zawołał: niech żyją młodzi ludzie! podnosząc w ten sposób młodość nowego papieża w porównaniu ze zgrzybiałymi kardynałami. Nowy papież jednak zamiast otoczyć Alfonsa swą protekcyą, wybrał sobie za swego ulubieńca Rafaela Petrucci, owego biskupa z Grossetto, w którego przywiązanie do siebie i poświęcenie tak wierzył, że go mianował kasztelanem zamku świętego Anioła i za-

mierzał postawić go na czele rządów sieneńskich, aby w ten sposób mieć w Rzeczypospolitej, zamkniętej pomiędzy posiadłościami papieskiemi a Florencyą człowieka zupełnie sobie oddanego. Alfons zapewne wydawał się papieżowi zanadto ambitnym i samoistnym umysłem, podczas gdy w Rafaelu spodziewał się mieć wiernego sługę. Oczywiście, że to postępowanie, ta niewdzięczność papieża oburzała młodego kardynała, który zaczął głośno szemrać na papieża i w swym giewie wyrażał się, że kiedyś na pełnym konsystorzu rzuci się z puginałem na Leona X i zamorduje go wśród świętego kollegium.

Mówiono nawet, że skłonił chirurga papieskiego Baptystę de Vercelli, który codziennie opatrywał jakąś ranę Leona X, aby zatruł krew papieża. — W tym mniemanym projekcie Alfonsa tyle tylko zdaje się być prawdy, że kardynał rzeczywiście polecił owego chirurga, który mieszkał we Florencyi papieżowi, ale papież go do swych usług nie przyjął. Koniec końcem, w czasie wojny papieskiej z miastem Urbino odkryto jakiś spisek przeciw Leonowi X, a naczelnikiem intrygi był kardynał Alfonso. Petrucci oddalił się z Rzymu, ale papież chciał go mieć w ręku i na podstawie przejętych listów, które Alfonso pisał do swego sekretarza Antonia Nino, wytoczył mu kryminalny proces. Aby cel swój osiągnąć, napisał Leon X bardzo życzliwe pismo do Alfonsa, posyłając mu list żelazny, a równocześnie zapewnił posła hiszpańskiego, że Petrucci może w najzupełnieńszem bezpieczeństwie powrócić do Rzymu. Alfonso uwierzył, przyjechał do stolicy papieskiej i w towarzystwie swego przyjaciela kardynała Bandinella Sauli z Genuy, który także wiele się przyczynił do wyboru Leona X, przedstawił się papieżowi. Papież jednak nim tym prałatom udzielił posłuchania, kazał ich natychmiast uwięzić i odprowadzić do zamku św. Antoła. Tam wzięto obydwu kardynałów na tortury równie jak komendanta gwardyi sieneńskiej za czasów Petruccia, nazwiskiem Poco-in-Testa de Bagna-Cavallo i jednego z mniemanych spiskowców Baptystę de Vercelli, a dwaj ostatni mieli przyznać, że istniał projekt otrucia papieża. Wskutek zeznań świadków aresztowano jeszcze dziekana kollegium kardynałów, Rafaela Riario, noszącego od lat czterdziestu purpurę, jednego z najznakomitszych książąt kościoła, znanego z rozumu, zbytku i bogactwa, tudzież kilku innych kardynałów. —

Po ukończeniu indagacyi papież kazał pozbawić Petrucciego i Saulę duchownych urzędów, pierwszego z nich udusić w więzieniu, drugiego skazać na wieczyste więzienie. Bandinello Sauli był jednak bardzo bogatym człowiekiem i okupił swą wolność znaczną sumą pieniędzy, niedługo jednak z niej korzystał, gdyż umarł niebawem po wypuszczeniu go z więzienia.

Powszechnie mówiono, że papież kazał go otruć powoli działającą trucizną.

Kardynał Riario, pozbawiony najprzód purpury odzyskał swe urzędy za olbrzymi okup, inni uwięzieni książęta kościoła częścią uwolnili się zapłaciwszy znaczne sumy papieżowi, częścią zostali zamordowani.

Według świadectwa współczesnych, Petrucci zawinił tylko lekkomyślnem odgrażaniem się papieżowi, nie dowiedziono mu wszakże bynajmniej, aby stał na czele spisku na jego życie. — Mimo to ofiarą owego sprzysiężenia padło tylu kardynałów, że pozostało ich tylko dwunastu. Leon X pospieszył się też, aby złożyć kollegium według swej woli i jednego dnia zamianował trzydziestu jeden kardynałów, pomiędzy którymi było dwóch jego siostrzeńców. Część ich wybrał ze względów politycznych pomiędzy szlachtą rzymską i ludźmi nauki, prawie wszyscy jednak musieli za ową promocyę znaczne zapłacić sumy.

Tymczasem na czele republiki sieneńskiej postawił papież Rafaela Petrucciego, którego Vitello Vitelli odprowadził tam imieniem Leona w dwieście koni i z dwutysiącami piechoty. — Stało się to 10 marca 1515, a Borghese Petrucci, który jeszcze był w mieście, nie miał dość odwagi, aby stawić czoło najeźdzcom. Rafael powołał czemprędzej do Sieny niezadowolonych emigrantów, a natomiast skazał prawie wszystkie te osobistości na wygnanie, które brały udział w ostatnich rządach. Człowiek zły, okrutny, utrzymujący się u władzy tylko protekcyą papieża, stał się wkrótce znienawidzonym w całej Sienie.

Niespodziewana śmierć Leona X, który umarł 24 listopada 1521, położyła koniec panowaniu Rafaela, z czego korzystając Fabio Petruccio, najmłodszy syn Magnifika, powrócił w r. 1522 do ojczyzny i został wybrany na członka balii. Starał on się utrwalić swoje stanowisko zaręczywszy się z Katarzyną de Medici, siostrzenicą papieża Klemensa VII, ale gwałtowny, niedołężny, roz-

pustny, znienawidzony, nie umiał utrzymać się u władzy i musiał 18 września 1524 ratować się ucieczką z Sieny.

Od tej ucieczki historya Sieny zapomniała o Petruccich.

IV.

Po Leonie X nastąpił Hadryan VI, cudzoziemiec na stolicę papieską. — Siena rok jeden przynajmniej od Rzymu miała spokój. Po krótkiem panowaniu Hadryana wybrany został ponownie Medyceusz, Juliusz jako Klemens VII, więc dążenia florentyńskiej Rzeczypospolitej połączyły się bezzwłocznie z zamiarami kuryi rzymskiej, aby owładnąć Sieną. Tym razem polityka papiestwa była polityką narodową, polityką słuszności. Pod przewodnictwem Klemensa VII zawiązała się liga książąt włoskich przeciw cesarzowi Karolowi V, który chciał zawładnąć Włochami. Armia cesarska strasznemi okrucieństwami znaczyła swój pochód w Lombardyi, całe Włochy kipiały zemstą ku najeźdzcom. Jedna Siena trwała w swych cesarskich tradycyach, nie połączyła się z ligą anticesarską, a wskutek swego strategicznego położenia pomiędzy Florencyą a Rzymem była niebezpieczną dla Medyceuszów. Trzeba ją było pokonać. Klemens zawiązał natychmiast rokowania z sieneńskimi emigrantami, aby z ich pomocą podstępem Sienę owładnąć, ale balia odkryła sprzysiężenie i ukarała albo wydaliła winnnych. Papież więc musiał działać siłą, otwarcie. Polecił Virginiowi Orsiniemu, hrabiemu d'Auguillara, Ludwikowi hr. de Pitigliano, Gentilemu hr. Baglione, aby zebrali małą armię nad Arbią.

Co się działo tymczasem w wewnętrznych stosunkach Sieny? Jeszcze pod Borghesem Petruccim wytworzyło się nowe ludowe stronnictwo, które mniemając się być przedstawicielem wszelakich wolnomyślnych dążeń, nazwało się „Libertynami". Stronnictwo to stało obecnie na czele ruchu mającego miasto uwolnić od tyranów, a mianowicie od Alexandra Bichi, który po wypędzeniu Fabia Petrucciego przewodził w stronnictwie Noveschich i zaczynał mieć wielki wpływ na politykę Rzeczypospolitej. Osobliwie drażniło Libertynów zbliżanie się Noveschich do papieża

Klemensa, który znany jako nieprzyjaciel rządów ludowych, zdawał im się być największą przeszkodą w zupełnem opanowaniu władzy. Zamordowali też Bichiego, wypędzili Noveschich i przywrócili dawne ludowe rządy.

W chwili więc, kiedy armia papieska zbierała się nad Arbią, stało na czele Rzeczypospolitej skrajne stronnictwo Libertynów, w obozie zaś nieprzyjacielskim znajdowali się emigranci Noveschi.

Siedmnastego czerwca 1526 zbliżył się Andrzej Doria z jedenastoma galerami do brzegów sieneńskiej maremmy, a lądowe wojsko zajęło tuż za bramą Camollia przedmieście Santa Petronilla w tysiąc dwieście koni i przeszło ośm tysięcy piechoty, rozporządzając dziewięcioma działami. Część jednak piechoty stanowili na prędce zebrani włościanie z okolic Florencyi, którzy nie mieli wyobrażenia o wojskowej karności. Nie lepsi od żołnierzy byli dowódzcy, pozwolili oni przekupniom porozkładać swe stragany wśród długiej ulicy przedmieścia, wskutek czego jedyna droga, którą się wojsko poruszać mogło, była w części zabarykadowana. Nieład taki panował w tej armii, że codziennie jej było mniej, bo żołnierze uciekali. Najsmutniejsze wiadomości dochodziły papieża z obozu, tak, że Klemens wydał rozkaz, aby 26 lipca od oblężenia odstąpiono.

W samej Sienie tymczasem rosła otucha. W niedzielę 22 lipca podobnie jak przed bitwą pod Monteperti rząd Rzeczypospolitej w procesyi poszedł do katedry. Na czele niesiono wielki jedwabny sztandar, na którym u góry przedstawione było Wniebowzięcie Madonny a u dołu miasto Siena. Procesya udała się przed ołtarz Matki Boskiej, a tam powtórzyło się oddanie miasta pod opiekę Madonny, a rząd chcąc jeszcze bardziej zaskarbić sobie Jej łaskę, w sposób uroczysty proklamował Matkę Boską feudalną panią gminy i przed dwoma publicznymi notaryuszami kazał sporządzić akt oddania w Jej ręce panowania. Lud błagał królowę Nieba, aby uwolniła swe miasto od nieprzyjaciół Florentyńczyków i papieża Klemensa VII, a manu Florentinorum et pontificis Clementis VII inimicorum nostrorum.

W środę, w wigilię dnia, kiedy wojska papieskie miały odstąpić od oblężenia, zrobili Sieneńczycy o drugiej godzinie po południu z bram Camollia i Fontebranda wycieczkę, a podobno ich nie było więcej jak czterystu zbrojnych. Na widok nieprzy-

jaciela taki popłoch powstał w papieskiej armii, że nikt nie słuchał głosu dowódzców, ale kramarze, piechota, konnica, a nawet oficerowie w jednej chwili bezładny tłum utworzyli. Sieneńczycy zabili przeszło 100 papieskich, którzy uciekali dalej, aniżeli ich Sieneńczycy ścigać mogli, aż do Castellina. Dziesięć florentyńskich i siedm perugiańskich dział z całym rynsztunkiem dostało się Sieneńczykom. Kobiety i księża zabijali uciekających, a podobnie jak przekupka Hersilia prowadziła trzydziestu sześciu jeńców z pod Monteperti, tak obecnie dziewczyna nazwiskiem Betta, ze sztyletem w ręku gnała przed sobą do miasta wojennego jeńca.

Oczywiście, że zwycięstwo za bramą Camollia urosło w fantazyi Sieneńczyków do wypadku, mogącego się równać tylko z walkami biblijnemi, w których Jehowa pomagał zwycięzcom. Opowiadano sobie, że pomiędzy Sieneńczykami walczyli rycerze w białych płaszczach, których Madonna przysłała, że ten sam płaszcz, który się unosił pod Monteperti nad sieneńskiem wojskiem i teraz było widać w przestworzu, że wreszcie w czasie walki obraz Matki Boskiej umieszczony na bramie Camollia olśniony był jakiemś nadziemskim blaskiem.

Dotąd utrzymał się w kościele San Martino obraz Ciniego di Giovanni przedstawiający ową cudowną walkę. Brama Camollia z jej obronnemi basztami, obóz nieprzyjacielski, grupy żołnierzy, wieśniaków, działa o dziwacznych kształtach, sztandary, nawet kobiety złego życia na pół nagie wojsku towarzyszące, dają wyobrażenie o tym chaosie, jaki panował w oblężniczem wojsku.

Rząd, który po zwycięstwie pod Monteperti wprawdzie uchwalił bić monety z wizerunkiem Madonny, ale uchwały tej dla niewiadomych powodów nie wykonał, obecnie po zwycięstwie nad wojskiem papieskiem kazał rzeczywiście wypuścić w obieg złote i srebrne monety z Matką Boską. Złotych miało być dużo a papież Sykstus V z powodu dobroci złota miał ich wiele zgromadzić w zamku św. Anioła. W trzy lata po bitwie pod Camollią skazano w Sienie jakiegoś księdza, nazwiskiem Jakóba da Foiano na więzienie w żelaznej klatce za fałszowanie tych monet, pomimo, że się wymawiał, że to uczynił wskutek polecenia sieneńskiego arcybiskupa. Monety przedstawiały z jednej strony Madonnę z dwoma aniołami po bokach, trzymającą płaszcz nad Sieną, wokoło napisane były słowa: Sena vetus civitas Virginis. —

Na odwrotnej stronie wybito skrzydlatą victorię z palmą i napisem: manus Tue Domine fecerunt me.

Oczywiście, że dla próżności Sieneńczyków zwycięstwo pod Camollią stanowiło niewyczerpany temat do heroicznych opowiadań i satyrycznych wierszy ludowych, które śpiewano przy sposobności wyścigowych uroczystości. Oto strofa o pobitych generałach:

Quel conton di Petigliano,
Mangiafichi bufalaio,
Si armo prima col tribbiano,
E poi fece un grand' abbaio.
. . . .
Quel ventron dell'Anguillara
Si fuggi come un poltrone
. . . .
Ci scorgeran per Meucci
Quei Papal Fiorentini ciechi,
Massime Roberto Pucci,
Commesar de' ferri vecchi,
Si fuggi a denti secchi,
Ch'era uscito di memoria,
E narro la gran vittoria
(pel contrario) a Fiorentini etc.

Jedna z „okładek“ Gabelli z r. 1526 przedstawia także zwycięstwo pod Camollią i zdaje się, że malował ją ten sam Lorenzo Cini, którego obraz istnieje w San Martino.

Republika Sieneńska zanadto już była zgangrenowana wewnętrzną walką stronnictw, aby nawet tak niespodziewane i świetne zwycięstwo jak pod Camollią mogło było zdrowem natchnąć ją życiem. Stronnictwo Libertynów oszołomione zwycięstwem zaczęło prześladować te jeszcze rodziny Noveschich, które dotąd w Sienie pozostały, lud urządził przeciw nim rzec można ohydną obławę, mordowano ich, rabowano i niszczono domy a szczęśliwy, kto się mógł ratować ucieczką. Utworzyła się pomiędzy ludem zgraja burzycieli pod nazwą Bardotti, którzy przysięgli zagładę szlachcie i mieszczaństwu. Należeli do nich rzeźnicy, krawcy, stolarze i inni rzemieślnicy a zbierali się w nocy na swe polityczno-rozbójnicze wyprawy. Mieli tarcze pomalowane na biało i zielono i otaczali się powagą władzy. Rzecz charakterystyczna, że w tem społeczeństwie, w którem — jak później zobaczymy — mnóstwo było stowarzyszeń naukowo literackich,

w którem akademia dei Rozzi komentowała pisma Dantego i Petrarki, także i Berdotti w wolnych chwilach od rabowania pałaców Noveschich trudnili się literaturą. Czytali oni na wspólnych zebraniach dzieła Liwiusza, Machiawellego, oczywiście zastosowując ich nauki rządzenia do swych demagogicznych idei. Co więcej byli oni wielkimi religiantami, zobowiązywali się do wspólnych modłów i praktyk religijnych, do pomagania ubogim i chorym towarzyszom, do grzebania zmarłych kolegów. W istocie małoduszni tchórze ulegli pierwszemu lepszemu naciskowi społeczeństwa, a gdy się Signoria wzięła do nich energicznie, przeprosili rząd i wrócili do swego rzemiosła. Do najzapaleńszych głów pomiędzy nimi należał Girolamo del Pacchia albo Pachiarotti, malarz, którego nazywano Il Dondolone. Tak on się przestraszył, gdy ich prześladować zaczęto, że obawiając się, aby go nie zamordowano, schronił się do jakiegoś grobowca, gdzie kilka dni przesiedział. Wyszedł stamtąd blady, ledwo żyw, pełen robactwa a kobiety jak przed upiorem przed nim uciekały. Oczywiście, że tego rodzaju anarchiczne stosunki musiały doprowadzić do obcej interwencyi. — Noveschi udali się w tej mierze do Karola V. — Otwarto bramy hiszpańskiemu wpływowi a od tej chwili rozpoczynają się najcięższe, najsmutniejsze czasy Rzeczypospolitej, przygotowujące jej zupełny upadek.

V.

Karol V wysłał do Sieny najprzód swego komisarza Lopez di Soria z małym oddziałem gwardyi, aby doprowadził do porozumienia pomiędzy stronnictwami. Z nim wróciło wielu emigrantów Nowesków, którzy zamiast skromnie się zachowywać i rzeczywiście dążyć do zaprowadzenia ładu w ojczyźnie, przybyli z przechwałkami na ustach, a odgrażając się ludowym stronnictwom wprowadzili mnóstwo broni z Florencyi. — To dało powód do wzburzenia w ludzie, który rzucił się na emigrantów, wypędził ich i broń pozabierał.

Wskutek tej nieudanej pacyfikacyi Karol V przysłał już większą załogę Hiszpanów i narzucił Sieneńczykom w maju r. 1538 księcia

Amalfi Alfonsa Piccolominiego, pochodzącego z rodziny Piusa II na szefa Rzeczypospolitej. W tej nominacyi leżało jeszcze do pewnego stopnia uznawanie samoistności Sieny, a gdyby książe Amalfi pojął był swe ważne posłannictwo, możeby był uratował przynajmniej na jakiś czas samoistność ojczyzny. Ale nowy naczelnik Rzeczypospolitej nietylko że nie miał najmniejszych po temu zdolności, aby rządy dobrze sprawować i ducha zgody wlać pomiędzy wzburzone stronnictwa, ale słabego charakteru, dał się najzupełniej opanować stronnictwom ludowym z krzywdą właśnie Noweskich i szlachty, która szukała pomocy u Karola V. Najszkodliwszy wpływ na księcia Amalfi wywierała rodzina Salvich, której się udało pozyskać jego zaufanie. Przyszło do tego, że właściwie Juliusz Salvi i jego sześciu braci byli rządzącą oligarchią a buta ich stała się miastu nieznośną. Sześciu braci tyranów rabowało cudze fortuny, krzywdziło cudze żony i córki.

Skargi Sienеńczyków przed cesarzem się ponowiły. Karol V przysłał na miejsce księcia Amalfi kardynała Granvelę na swego namiestnika, który społeczeństwo trochę uspokoił. Hiszpańscy namiestnicy, którzy po Granveli nastąpili, pozostawiali miejscowe instytucye mniej więcej nienaruszone, ale oczywiście zależało od osobistości, która rządziła, czy i jak dalece tym instytucyom wolno było samorząd swój wykonywać. Siena była jednak na razie tak dumną ze swego monarchy, iż we Włoszech mówiono, że sieneńskie dzieci już w łonie matki mają cesarza na ustach. A gdy Karol V raz do Sieny przyjechał, to lud przyjmował go z niewidzianym fanatyzmem, młodzież najznakomitszych rodzin całowała nogi jego konia. Tak dalece ghibelinistyczne idee były w tym ludzie zakorzenione, że przetrwały wszelkie rewolucye i były silniejsze niż nienawiści przeciw możnym i szlachcie, od dawna w sercach nagromadzone.

Siena przekonała się jednak niebawem, że Karol V nie dla miłości dla sieneńskiego ludu i nie dla platonicznej uciechy uspokojenia tamtejszych nienawiści utrzymywał swą gwardyę w jej murach. Dla cesarza było miasto bardzo cennym punktem strategicznym, który mu służył za podstawę wywierania swego wpływu na włoskie państewka i tamowania francuskich dążeń do ujarzmienia Włoch. Karol V uważał więc sieneńskie terytoryum za własność cesarstwa i myślał nad tem, aby tam panowanie swoje na przyszłość utrwalić. — Pierwszym do tego warunkiem było



Fot. Alinari.

Tycyan. Don Diego da Mendoza. Galerya Pitti we Florencyi.

zbudowanie cytadeli, z którejby każdej chwili zbyt gorącym Sieneńczykom krwi było można upuścić. Odpowiednim człowiekiem do wykonania tego projektu i trzymania ludności twardą ręką zdawał się być cesarzowi Don Diego Urtado di Mendoza, człowiek zręczny, gładki, ale jeden z typowych przedstawicieli owej rasy hiszpańskiej, o krwi w głowie a lodzie w sercu.

Tradycya sieneńska opowiada o nim, że „miał złe spojrzenie białego murzyna o świńskiem oku, że był zdolny do wszelkiego łotrostwa i morderstwa". Za młodych lat został zakonnikiem, później przybył na studya do Sieny, grzeszył od czasu do czasu pisaniem wierszy, układał rycerskie opowiadania i romanse[1]), umiał się wystarać o łaski i opiekę cesarza, który go zamianował swym posłem w Rzymie[2]). Gdy został namiestnikiem, Sieneńczycy przyjęli go z uległością, ale on zaczął rządy na swój sposób przekształcać, chcąc wszystkim swą wolę narzucać. Przedewszystkiem rozbroił ludność, a gdy jej broń skonfiskował, łatwo mu było zabierać wszystko, czego pragnął, wyciskać daniny pod różnemi pozorami. Jedna z piosnek satyrycznych opisując ówczesną nędzę ludności powiada, że Hiszpanie zrabowali wszystko: wino,

---

[1]) Mendozy romans Vie de Lazarille de Tormes należy do tych typowych dawnych romansów, które do dziś dnia się utrzymały w literaturze.

[2]) Mendoza był bastardem, bratem wicekróla Indyj zachodnich i Don Bernardina, admirała galer hiszpańskich. Porzuciwszy klasztór uzyskał kilka prebend w Hiszpanii, poczem przybył do Sieny, gdzie się poświęcał naukom i otrzymał stopień doktora. W r. 1529 wniósł do sieneńskiego rządu prośbę o nadanie mu jakiego urzędu w Sienie. Okazywał się wówczas bardzo liberalnym i zaprzyjaźnił się z wieloma z tamtejszej młodzieży prowadzącej wesołe życie. Dostawszy się na dwór Karola V podobał się cesarzowi, który go najprzód mianował swoim posłem w Wenecyi a następnie w Rzymie.

Na szczycie wieży ratuszowej istniała, jak wspomniałem, figura z bronzu wybijająca godziny, którą zwano Mangia. Stała się ona dla Sieneńczyków czemś podobnem co Pasquino i Morforio dla Rzymian, rodzajem osobistości, której podsuwano komponowanie satyrycznych poezyj. Otóż zachował się sonet, który Mangia pisze do maestra Riccio, malarza w Pizie, aby wymalował Mendozę. Oczywiście portret nie wypada korzystnie. Sonet się kończy słowami:

Diego Urtado Mendozza, arcimarrano,
Nemico a tutt' Italia al cielo e al mondo;
Pensando farsi in Siena a Dio secondo,
Fu privo de' favor ch'aveva in mano.
Oggi depinto è qui, come ognun vede,
Senza favor, senz' arme e senza fede.

zboże w polu, a Sieneńczykom nic nie pozostało jak tylko olej święty. — Siena era ridotta all' olio santo.

Za namiestnikostwa więc Mendozy rozeszła się wieść po mieście, że cesarz rozkazał budować w Sienie cytadelę na pagórku San Prospero, tam, gdzie dzisiaj spacery della Lizza, a niektórzy nawet mówili, że cytadela ma powstać na gruzach katedry, na miejscu najbardziej wyniosłem. Przestrach i smutek ogarnął całą ludność, zaczęto zamykać sklepy, modlono się po kościołach, wzywano opieki Madonny, miasto wyglądało jakby w żałobie.

Messer Giovan Batista Nini napisał pełne patryotycznego uczucia stance do Karola V, w których narzeka:

Sentir la propria libertà macchiata,
Turba la mente, offlige tanto il core,
Che vedendo la patria soggiogata
S'abbandona e si lassa per dolore:
Che una nazion che in libertade è nata,
Non vuol giogo, padron ne superiore,
Che con titol di bene, quiete e pace,
Riesca empio crudel, falso e repace.

Za owe zbyt poetyczne porywy zamknął Mendoza autora do wieży, gdzie mu dał sposobność do pisania innych jeszcze stanz przeciw Hiszpanom, które się dotychczas przechowały.

Messer abate Lelio Tolomei, człowiek wielkiej w społeczeństwie powagi, przemówił gorącemi słowy na zgromadzeniu balii przeciw budowie cytadeli, wezwał Boskiej pomocy, polecił, aby zarządzono modły w całem mieście, rozdawano ubogim jałmużnę i aby wszyscy funkcyonaryusze publiczni przystąpili do Komunii świętej. Zarazem wybrano poselstwo do cesarza. — Kapitan ludu Claudio Zuccantini odmówił głośno modlitwę do Madonny tak piękną i rzewną, że nikt z obecnych od łez się nie mógł powstrzymać. Klucze miasta jak zawsze w ważnych dla ludności chwilach złożono w katedrze przed obrazem opiekunki miasta.

Poselstwo jednak, które się udało do cesarza, jak najgorszego doznało przyjęcia. Karol V z gniewem powiedział, że gdyby posłowie do sądnego dnia u niego czekali, to na nic się ich lamenty nie przydadzą, bo postanowienie jego zbudowania cytadeli w Sienie jest nieodwołalnem.

Budowę rozpoczęto z końcem roku 1550. Rozpacz Sieneńczyków, którzy po raz pierwszy widzieli, jak ich ojczyźnie cudzo-

ziemcy nakładają okowy, była tak wielką, że wymieniano starszych znakomitych obywateli, którzy z bolu pomarli, a wielu innych, nie mogąc znieść widoku wznoszących się murów, wyemigrowało częścią do Rzymu, częścią do innych miast półwyspu. Lud żyjący z pracy, lud ubogi musiał w domu pozostać a jego imieniem protestował ciągle przeciw budowie na pół szaleniec, na pół święty, il pazzo di Cristo Brandano da Petroio, który szedł z miejsca na miejsce i nawoływał do pokuty, bo śmierć się już zbliża. Zjawił on się także pomiędzy robotnikami pracującymi około murów fortecznych i donośnym głosem wołał do kapitana kierującego robotami: „pracujcie jak chcecie, końca tej cytadeli się nie doczekacie". — A gdy kapitan z kijem na niego się rzucił, Brandano krzyczał jeszcze głośniej: „precz ztąd zbrodniarzu, nie męcz na próżno tych biedaków robotników — tej cytadeli nigdy nie zbudujesz". — Kapitan kazał go schwycić, wrzucić do więzienia, a gdy go męczono na torturach, odpowiadał ciągle, że „mówił z Bożego rozkazu". — Odprowadzono go do fortecy w Piombino, ale ztamtąd uciekł i znowu niespodziewanie ukazał się na murach cytadeli i nawoływał: „Don Diego, Don Diego, na nic twoja przędza, porwie się i płótna z niej nie będzie". — Innym razem kamieniem uderzył dozorcę robót, a gdy go badano, kogo nim chciał razić, odpowiedział, że Don Diega, bo Siena nie zasłużyła sobie na fortecę.

Zabobonni Hiszpanie obawiali się już nawet więzić tego dziwacznego człowieka, więc go tylko wydalili z Sieny.

Tymczasem w wielkiej tajemnicy przygotowywał się bardzo zręcznie prowadzony spisek przeciw hiszpańskiemu panowaniu. Pracował nad nim zrazu głównie Benedetti, następnie Amerighi w porozumieniu z Eneaszem Piccolominim z Pienzy. Za pośrednictwem francuskiego kardynała de Tournon uzyskali spiskowi pomoc Francyi, która oczywiście niechętnem okiem spoglądała na rozsiadanie się Hiszpanów w Sienie. Hiszpanie dowiedzieli się o spisku, ale już zapóźno i to w chwili, kiedy Mendoza bawił w Rzymie i załoga hiszpańska w samej Sienie liczyła tylko czterystu ludzi, reszta bowiem stała w Orbitello i w rozmaitych portach Maremmy. Hiszpanie starali się strasznym terroryzmem ubezwładnić mieszkańców, nie dozwolili im wychodzić z domów, ufortyfikowali się w kościele św. Dominika, porozstawiali wedety, ale gdy wieczór 26 lipca 1552 strażnik z wieży Mangia

zawołał, że „mnóstwo wojska zbliża się do Porta nuova", upadli na duchu. Mówiono, że idzie kilkanaście tysięcy Francuzów. Na czele tej odsieczy stał bardzo dzielny człowiek, sam Piccolomini. Za pierwszym zamachem udało mu się jedną z bram rozbić i spalić, wskutek czego ludność miejska przestraszona zrazu i chwiejna natychmiast zyskała na duchu i całą siłą wspierała wchodzących. Hiszpanie zgromadzili się na placu przed ratuszem, w mieście lud wrzał z radości wołając: Francia, Francia, vittoria, vittoria, libertà! — W nocy oświecono okna „tak, że całe miasto wyglądało jak gdyby słońce już zeszło". — Widząc, że się na placu utrzymać nie zdoła, gwardya hiszpańska przebiła się wązkiemi uliczkami do św. Dominika a następnie do cytadeli, pozostawiając po drodze wielu zabitych i rannych, bo ludność z okien, z dachów raziła czem mogła znienawidzonych Hiszpanów. W cytadeli tak było wszakże mało zapasów żywności, że zamknięte tam wojsko dłuższego oblężenia nie mogłoby było wytrzymać. Mendoza słynął ze swego skąpstwa. Przyszedł mu w tej mierze Cosimo Medici w pomoc, który chcąc i Hiszpanom się przypodobać i Francuzów sobie nie narazić, zaczął pośredniczyć pomiędzy dwoma wojskami i doprowadził do honorowej dla gwardyi hiszpańskiej kapitulacyi. Trzeciego sierpnia 1552 wyszli więc Hiszpanie z Sieny a znienawidzoną cytadelę oddali Francuzi sieneńskiemu ludowi do zburzenia. Wśród niewidzianego zapału i okrzyków na cześć Francyi i wolności rzuciła się ludność do rozbierania murów. Dygnitarze miasta, księża, szlachta i mieszczaństwo, kobiety i dzieci z młotami i żelaznemi drągami tak gorąco wzięli się do roboty, że w godzinie tyle zburzono, ileby w przeciągu kilku miesięcy nie było można wymurować.

Zebrana balia uchwaliła oddać rządy temu ze swych obywateli, który może najwięcej się przyczynił do uwolnienia miasta od Hiszpanów, Eneaszowi Piccolominiemu. Ale Piccolomini tej ofiary nie przyjął, oświadczając, że nie dążył do władzy, ale chciał wrócić wolność swej ojczyźnie.



Fot. Alinari.

Benvenuto Celini. Cosimo I. de'Medici. Muzeum narodowe we Florencyi.

VI.

Zresztą Francuzi nie walczyli z Hiszpanami w tym celu, aby Sienę oswobodzić od tyrańskiego Mendozy. Niebawem po zniszczeniu cytadeli, dnia 11 sierpnia 1552 zamiast Hiszpana francuski namiestnik sprowadził się już do Sieny. Był nim duc de Termes, człowiek rozumny, znający włoskie stosunki, który też niebawem pozostawiając Sienie jej autonomię, zawarł z Rzeczpospolitą przymierze. Na sieneńskiem terytoryum rozlokowały się załogi francuskie, co zresztą było koniecznem, bo Siena nie miała dość siły, aby się bronić przeciw Karolowi V, który o niej nie zapomniał, ale czekał tylko na sposobną chwilę, aby się zemścić na mieście, które śmiało jego gwardyę pokonać. Dał też niebawem rozkaz Piotrowi de Toledo, wicekrólowi Neapolu, jednemu z najokrutniejszych swych wodzów, aby z armią wylądował w Livorno i najechał sieneńskie terytoryum. Stary Toledo umarł jednak we Florencyi a na czele wyprawy stanął jego syn Garcias de Toledo, który z armią sześciu tysięcy Hiszpanów, dwóch tysięcy Niemców i ośmiu tysięcy Włochów napadł na sieneńskie ziemie, szybko opanował Lucignano, Monte Fellonico i Pienzę, spustoszył mnóstwo kraju i zaczął oblegać Montalcino. Tymczasem jednak Francuzi sprowadzili Turków na wybrzeża neapolitańskiego królestwa a Don Garcias musiał czemprędzej porzucić Sienę, aby ratować Neapol.

Chytry książe Florencyi Cosimo I, który czyhał tylko na sposobność, aby Sienę opanować, starał się najprzód urządzić tam sprzysiężenie na swoją korzyść. Spisek został wszakże odkryty, a przyjaciele Florencyi na czele Giulio Salvi, Capitano del popolo i Vignali głową musieli nałożyć zdradę ojczyzny.

Nie mogąc podstępem ujarzmić odwiecznej nieprzyjaciołki, gotował się Cosimo do wojny. Miał do tego jeszcze bardzo ważny osobisty powód, bo Piotr Strozzi, syn Filipa, rywala Medicich, który zginął w ich więzieniu, rósł z pomocą Francuzów w potęgę. Był on marszałkiem Francyi, dowódzcą wojsk francuskich we Włoszech, a Katarzyna Medycejska, jego bliska krewna, bardzo go popierała. Oczywiście Strozzi nie miał gorętszego pragnienia, jak się zemścić na Medicich i zająć miejsce uzurpatora Cosima we Florencyi. Cosimo wiedział dobrze o tem niebezpieczeństwie, starał się utrzymać dobre stosunki z Karolem V, po-

mimo, że kilkakrotnie zawiódł się na jego łaskach i w największej tajemnicy przed Sieneńczykami, z którymi niedawno zawarł przymierze, przyspieszał uzbrojenie swego wojska. Dowództwo armii powierzył Janowi (Gian Giacomo) Medicis, zwanemu Médequin, który później został markizem de Marignan. Marignan, gdyż pod tem nazwiskiem najbardziej znanym jest w dziejach, należał do najlepszych dowódzców cesarskich: bystry, przedsiębiorczy a zarazem rozważny, wytrwały, okrutny. Zaczął swój zawód wojskowy od podstępnego morderstwa, a jako właściciel zamku Mus, nad jeziorem Como, rozbijał podróżnych tak, że go w Lombardyi nazywano assassino di strada. Krzywda też ludzka — jak mówiono — weszła mu w kości i cierpiał tak na podagrę, że później w lektyce noszono go po obozie.

Lekkomyślni Sieneńczycy, z podobnymi sobie Francuzami w przymierzu, nie przeczuwali nawet, że Cosimo przygotowywa napaść na ich terytoryum. Wesoło obchodzili karnawał, wyśmiewali się ze swego przez Francuzów ustanowionego wicekróla, kardynała Hipolita d'Este, który słynął z niedbalstwa i opieszałości w publicznych sprawach. „Cardinale, Cardinale, tu ci rechi poco sale; Siena, Siena verra il medico e ti guarira dal farnetico". Kardynale, Kardynale, mało nam przynosisz energii; przyjdzie medyk (Medyceusz) i wyleczy cię z twego lenistwa.

Ów „Medyk" też przyszedł.

Cosimo zarządził, aby 26 stycznia 1554 wszystkie oddziały przygotowanej armii znalazły się w Poggibonsi, które swem położeniem geograficznem jest jakby kluczem strategicznym do Sieny, na drodze wiodącej z Empoli. Ztamtąd miała armia florentyńska rozejść się i w różnych punktach zająć terytoryum sieneńskie. Ale w nocy spadł tak ulewny deszcz, tak pozatapiał drogi, że tylko markiz Marignan na czele czterech tysięcy piechoty i trzechset koni, wyruszył przed północą i po forsownym marszu niespodziewanie znalazł się przed bramą Camollia, gdzie zajął natychmiast bastion pozostały jeszcze z hiszpańskiej cytadeli.

Kardynał d'Este był właśnie na balu, a dowiedziawszy się, że Marignan pod murami, chciał czemprędzej ratować się ucieczką. Ale Sieneńczycy ducha nie stracili, mury były dobre, w armaty zaopatrzone i załoga silna. Uwiadomiono Strozziego, który zwiedzał zamki Grosseto, Massa, Porta-Ercole i inne twierdze Ma-

remmy, a ten jeszcze na czas mógł powrócić i obronę przygotować.

Strozzi był dzielnym człowiekiem. Przystojny, odważny, trochę za gwałtowny, uczony tak dalece, że miał na grecki język przetłómaczyć Komentarze Cezara, ale może z tego powodu trochę teoretyk w prowadzeniu wojny. Miał duży księgozbiór, zbrojownię, a nawet salę z modelami maszyn do zdobywania fortec. Brantome kreśli bardzo sympatyczny jego obraz, powiada, że lubił żarty, śmiechy i pierwszym był na dworze francuskim do wszelkiego błazeństwa. Francuski pisarz sądzi wszakże, że Strozzi nie był dość zdolnym wodzem, aby na własną rękę prowadzić kampanię, ale natomiast wybornym mógł być generałem pod rozkazami naczelnego wodza. Dobrze go charakteryzuje epigram, który on sam napisał na ścianie więzienia, w którem go zamknął Cosimo:

Qui Piero Strozzi a mattana suonò
Perchè volevan che dicesse si
Ed egli sempre rispondera no.

Marignan oblegał Sienę, ale zrazu nie miał dość wojska, aby ją zupełnie obsaczyć, więc Strozzi przeniósł główną walkę z pod murów miasta na terytoryum sieneńskie i florentyńskie. W ten sposób mógł żywność przez porta romana wprowadzić do Sieny. W samem mieście kierował obroną messer Biagio di Montluc, gwałtownik i dziwak, ale człowiek wielkiej odwagi i roztropności. W Sienie był on tem roztropniejszy, iż — jak pisał — gwałtowność swą pozostawił w Gaskonii. Wymowny jak prawdziwy południowy Francuz, żywy, dobrego serca, żądny sławy, szczególny przyjaciel kobiet. — Lud sieneński stał się godnym swego dowódzcy; lekki, kłótliwy naród zmienił się w rozpaczliwej walce w zastępy bohaterskiego poświęcenia. W Torrita, niemieckie landknechty chciały zmusić starą siedmdziesięciopięcioletnią kobietę, aby krzyczała na cześć księcia Cosimo: duca, duca, ale baba im ciągle odpowiadała patryotycznym sieneńskim okrzykiem lupa, lupa. Rozwścieklone żołdactwo przybiło ją wielkiemi gwoździami na bramie rozdzierając jej nogi drewnianym kołem a umierająca w gwałtownych bolach kobieta, powtarzała jeszcze — lupa, lupa! —

Wojna się przedłużała a Marignan w straszny sposób dawał się ludności we znaki, powoli zdobywszy wszystkie zamki, które

panowały nad drogami do Sieny, odcinał dowóz żywności do miasta. Cesarz przysyłał Cosimowi bardzo znaczne posiłki niemieckiego i hiszpańskiego wojska. Niebawem armia oblęgająca Sienę liczyła dwadzieścia cztery tysiące piechoty i tysiąc konnych. Strozzi także otrzymał z Francyi posiłki, ale jego armia zawsze liczebnie była mniejszą. Pierwszy zamek, który Marignan zdobył była Ainola. Mieszkańcy dzielnie się bronili, ale nie mając żywności, zdali się na łaskę zwycięzcy. Marignan w ten sposób łaskę swą rozumiał, że ich kazał w większej części wywieszać i oświadczył, że tak postąpi z ludnością wszystkich miasteczek, które się bronić będą. Okrucieństwo nieprzyjaciela nie zachwiało jednak patryotyzmu Sieneńczyków a ludność w Torrita, Asinalunga, Tolfa, Scopeto, Chiocciola z zawziętością walcząc przeciw najeźdzcom zgotowała sobie ten sam los co mieszkańcy Ainoli.

Marignan systematycznie niszczył całą Maremmę i wogóle wszystkie ziemie sieneńskie, aby wokoło Sieny pozostała tylko pustynia. Po heroicznej obronie upadały zamki Belcaro, Lecceto, Monistero, Vitignano, Ancajano i Mormoraia a z ludnością wszędzie w ten sam sposób postępowano, część wywieszano, część rozproszono, domy palono, zboże na pniu tratowano, jeżeli się jeszcze zżąć nie dało. Huny i Wandale nie byliby tak niszczyli nieprzyjacielskiej ziemi, jak włoski książe Cosimo I w połączeniu z armią Karola V. — Maremma, która za czasów sieneńskich była krajem żyznym, pełnym zamków i rolniczych osad, krajem zaludnionym, stała się po owych szatańskich tańcach Marignana pustynią, po której się coraz bardziej szerzyła malarya. Od owego spustoszenia aż po dziś dzień już się nie podniosła.

Zawsze się to zresztą w dziejach powtarzało, że kędy przeszli Hiszpanie, tam się kultura kończyła.

Pustoszenie ziem sieneńskich w całej Toskanii nawet w samej Florencyi wywoływało uczucie zgrozy i oburzenia. Bogaci kupcy florentyńscy posyłali cichaczem pieniądze Strozziemu, aby mu pomagać w nierównej walce, imie Medyceuszów zaczęło być najbardziej znienawidzonem we Włoszech.

Piotr Strozzi ostatnie robił wysiłki, zbierał armię w Mirandoli, aby się przebić przez żelazny pierścień Marignana i dać odsiecz Sienie. Część posiłków, które mu przyrzekł Henryk II, otrzymał,

ale flota francuska, która miała je wylądować w Viareggio, nie nadpłynęła, opóźniła się o dni czterdzieści. Brat Piotra, prior Strozzi, który na nią czekał, padł w potyczce z nieprzyjacielem.

Wokoło Sieny zarządził Marignan na swój sposób środki ostrożności, aby miasto nie otrzymywało z zewnątrz żywności. Pod karą śmierci nie wolno było okolicznym wieśniakom przekradać się z prowiantem do miasta. Kto schwytał takiego biedaka, dostawał dwa scudi nagrody a delikwenta wieszano na suchej gałęzi. Naliczono niebawem 1500 drzew, na których poprzywiązywano te straszne trofea hiszpańskich zwycięstw. Oblężeni nie mogąc wyżywić wszystkiej ludności, chcieli wydalić poza mury kobiety z niemowlętami, podrzutki ze szpitala w wieku po 6 do 10 lat, wyrostki od lat 10 do 15. — Hiszpanie wyłapali te z głodu już wyschnięte nieszczęśliwe istoty, poobcinali im ręce i uszy i napowrót wpędzili do miasta. Kronikarz Sozzini powiada, że byłby był zapłacił dwadzieścia pięć skudów, gdyby nie był widział tych okrucieństw, trzy dni nie mógł jeść ani pić, gdyż mu te ofiary w całej swej okropności stały przed oczyma. — Pomiędzy murami i bastionami padali ludzie szukający tam trawy, aby nią głód zaspokoić, psy roznosiły kawałki trupów a przy matce, która przed chwilą umarła, widziano żywe jeszcze niemowlę, które z głodu zimną pierś ssać chciało.

Okolica Sieny na dziesięć mil wokoło tak była wyniszczona, że Strozzi postanowił pójść w dolinę Chiany a tym sposobem odciągnąć przynajmniej część wojska oblężniczego i ulżyć miastu. Wódz francuski na razie swój cel osiągnął, Marignan ze znaczną częścią swych sił poszedł za nim. Marignan miał dwa tysiące Hiszpanów, cztery tysiące Niemców, do siedmiu tysięcy Włochów i tysiąc dwieście koni lekkiej kawaleryi. Strozzi rozporządzał mniej więcej tą samą ilością wojska, ale w obozie było mało żywności. Armia Strozziego składała się w czwartej części z Francuzów, zresztą z Niemców, Szwajcarów i Włochów. — Obydwie armie spotkały się drugiego sierpnia 1554 pod Lucignano. Kawalerya cesarska świetnie wyglądała „zdawało się — mówi naoczny świadek — że się góra porusza, na której wieją pióropusze". Konnica francuska lśniąca od złota, ale mało odporna, szła jakby na turniej.

Chwila była stanowcza, losy Sieny spoczywały już tylko w obozie Strozziego. Emigranci sieneńscy zgromadzili się około francu-

skiego wodza i rozwinęli zielony sztandar z napisem wziętym z Dantego: „Libertà vo cercando ch'è si cara".

Marignan rozpoczął bitwę atakiem swej konnicy, jakby huraganem. Atak był tak gwałtowny, że francuska kawalerya się tylko zachwiała i pierzchła. Powiedziano, że Hiszpanie przekupili francuskiego trębacza, który bez powodu niespodziewanie zatrąbił do odwrotu. W ten sposób chciano uniewinnić tchórzostwo. Lud włoski ich nie uniewinnił.

O Piero Strozzi, in du' son i tuoi soldati
Al Poggio delle Donne in que' fassati:
Meglio de' vili cavalli di Franza,
Le nostre donne fecero provanza.

Sam Strozzi wszakże z odwagą żołnierza i oględnością dowódzcy wszelkich sił dokładał, aby jeszcze naprawić to, co zepsuła kawalerya francuska. Wmawiał w piechotę, że ucieczka konnych była tylko podstępem, zachęcał, dodawał ducha, był wszędzie. Ale los bitwy już się odwrócić nie dał, cztery tysiące żołnierzy Strozziego padło na polu walki w przeciągu sześciu godzin, on sam ranny w bok i w rękę musiał się ratować ucieczką. — Dla Sieny już nie było ratunku.

VII.

Na kapitolu w Rzymie znajduje się sposobem akademickim malowany obraz Aldego przedstawiający ostatnie dni wolności Sieny. Pod obrazem podpisane słowa któregoś z włoskich historyków: „cienie a nie ludzie zamieszkiwały Sienę, ale cienie, które postanowiły umrzeć za wolność i ojczyznę".

Mimo klęski Strozziego i rozbicia armii francuskiej pozostawał jeszcze lud sieneński w swych odwiecznych murach a na jego czele bohaterski dyktator Montluc. Siena opierała się po klęsce pod Lucignano całe ośm miesięcy, pomimo, że Marignan miał wojska teraz pod dostatkiem i mógł miasto tak obsaczyć, że dowóz żywności był tam niemożliwy. — W noc Bożego Narodzenia Marignan postanowił przypuścić silny atak do murów

Sieny i zgotować „wesołe“ święta oblężonej ludności. Montluc był chory, chodził otulony i jak powiadają nie miał dość siły, aby zjeść kawałek kurczęcia. Ale na wiadomość, że Marignan atak przygotowuje, napił się ulubionego wina greckiego, przywdział swe spodnie z karmazynowego aksamitu, ubrał się „jakby do amorów“, zwołał swoich dowódzców na ratusz, a po gorącej przemowie kazał im przysiądz, że się bronić będą do ostatka, że zginą w obronie wolności. I ci bohaterowie bronili się dobrze, atak nieprzyjacielski się nie udał, Marignan postanowił zdobyć miasto głodem.

Dopóki były resztki zapasów, humor nie opuszczał Sieneńczyków; w karnawał (roku 1555) urządzono na placu un ballo tondo i giuoco di pallone. Do gry zaproszono Hiszpana, którego przed trzema dniami wziął do niewoli młody Sieneńczyk Bernino. Hiszpan grał wybornie, bo był zręczny i miał dobre nogi, był „benissimo in gambe“, więc się nim bawiono dzień cały. — Ale po karnawale oblężenie coraz się cięższem stawało, wyjedzono koty, myszy, szczury, głód siły odbierał; zamiast gry w pallone, obchodziły miasto procesye, dziewczęta biało ubrane śpiewały laudes, ze starszych piersi wyrywały się ponure głosy: Christe audi nos! — Chleba zaczęło brakować...

Marignanowi także się spieszyło, długie oblężenie Sieny nie było Cosimowi na rękę; obawiał on się, że cesarz będzie potrzebował armii na Północy w wojnie z Francyą. Cosimo więc napisał do sieneńskiego rządu, że ofiaruje swe pośrednictwo pomiędzy cesarzem a Sieną, że cesarz nie pragnie nic innego, jak tylko, żeby Siena znowu uznała jego zwierzchnictwo, że jednak nie myśli naruszać jej przywilejów.

List Cosima nadszedł, kiedy się żywność prawie kończyła. Rząd sieneński zgodził się na następujące warunki: Cesarz przyjmuje Rzeczpospolitą sieneńską pod swoją protekcyę i obiecuje szanować jej wolność i pozostawić jej dotychczasowe rządy. Nadto przebaczy cesarz wszystkim, którzy przeciw niemu rękę podnieśli, przyrzeka nie budować w Sienie fortecy i z własnych funduszów opłacać załogę wojskową potrzebną dla bezpieczeństwa Sieny. Wreszcie pozwala wyemigrować z miasta tym, którzyby się chcieli osiedlić w częściach terytoryum sieneńskiego nie zajętych przez wojsko cesarskie. Warunki kapitulacyi były na pozór nie najgorsze, ale ludność nie wierzyła w hiszpańskie przyrzeczenia.

Traktat został podpisany 2 kwietnia a 21 załoga francuska opuściła Sienę, gdzie równocześnie rozgościli się cesarscy.

Z Francuzami wychodziło mnóstwo sieneńskich rodzin. Smutny to był pochód; wprawdzie wojsko francuskie szło przy odgłosie bębnów, z rozwiniętemi sztandarami, ale za wojskiem ciągnął się długi szereg kobiet, dzieci, mężczyzn z pochyloną głową. Montluc, który w swem życiu nie mało widział ludzkiego nieszczęścia, pisał, że na taką nędzę nigdy się nie patrzył. Pomiędzy wychodźcami był i Mario Bandini. W Sienie, która niedawno liczyła czterdzieści tysięcy ludności, pozostało zaledwie siedm do ośmiu tysięcy nędzarzy.

Wychodźcy nie mogąc znieść hiszpańskiego jarzma udali się do Montalcino, małej górskiej mieściny na drodze z Sieny do Rzymu. Tam powstał na krótki czas cień sieneńskiej Rzeczypospolitej pod francuską protekcyą.

Wielu z Sieneńczyków sądziło, że gdzie oni zamieszkają, tam odżyje Rzeczpospolita — „Ubi cives — ibi patria" mówili. Ale zapomnieli o tem, że z zaletami przynieśli do Montalcino i swe republikańskie wady. Domowe waśnie, domowe ambicye jeszcze i tam odżyły, dopóki układami zawartemi pomiędzy mocarstwami w Chateau-Cambrésis, dnia 3 kwietnia 1559 i ta mieścina nie musiała się poddać losowi całej Toskanii. Epoka wolności miast włoskich się zakończyła.

ROZDZIAŁ DRUGI

KOBIETA

I.

Idea podniesienia kobiety do nieziemskich wysokości mogła chwilowo swój zbawienny wywrzeć skutek na złagodzenie obyczajów i wykształcenie uczuć ludzkich, ale na dłużej utrzymać się nie dała. Świat rzeczywisty ma swoje prawa, których omijać nie wolno.

Ani rycerski kult kobiety, ani poetyczne jej uanielenie nie było zdolnem przyczyniać się do wyswobodzenia jej indywidualności w codziennem i społecznem życiu ze średniowiecznych zwyczajów i więzów. Wiek XIII znał, z wyjątkiem kobiety, która masło na rynku sprzedaje, lub w domu jest niewolniczką męża, dwa rodzaje kobiet, do wyższych klas się liczących, mniszki i kasztelanki-patrycyuszki.

Pierwsze prawem odsunięte od świata, z natury rzeczy nie mogły się przyczyniać do rozwoju stanowiska kobiety i wykształcenia jej indywidualności; drugie jako bożyszcza męskiego kultu, skazane były także na częściową utratę swego jestestwa. Owe opiewane przez Trubadurów kobiety o tyle występowały jako jednostki w społeczeństwie, o ile hołdowano ich piękności, o ile je mężczyźni wywyższali w swej imaginacyi. Indywidualizm ich był zupełnie biernym, stały się one podobne do bóstw pogańskich, uwielbianych, ale bezsilnych. Dla kobiety, nie olśniewającej swemi wdziękami, nie było miejsca w tym świecie, skazywano ją do klasztoru.

Pomimo więc przesadnego wywyższania kobiety, społeczeństwo sprawiedliwem jeszcze dla niej nie było. Owszem, rycerski kult wywoływał reakcyę, która chciała kobietę napowrót zepchnąć w średniowieczne więzy, uważając ją za narzędzie szatana na ziemi, za źródło wszelkiego grzechu.

„W spojrzeniu swem macie jad bazyliszka — woła Jacopone do kobiet — ale wąż mniejszą czyni szkodę, pod zatrutem jego okiem ciało tylko zamiera, wasze spojrzenie straszniejsze, bo zabija duszę, odwraca ją od Chrystusa, od swego dobrotliwego Pana, który ją odkupił. Bazyliszek leży w skał ukryciu, a gdy spoczywa, nie wyrządza szkody, wasze zachowanie gorsze, wy szukacie ofiar".

„Nie jedna z was mówi, że się stroi, aby się podobać swemu mężowi i panu, a ona tymczasem już w myśli go oszukuje, chcąc podbić jakiegoś gacha".

Petrarka, który do swej Laury pisał sonety, w rzeczywistości pogardzał kobietą, sądząc, że ona jest „wcielonym djabłem, nieprzyjaciołką wszelkiego szczęścia, powodem niecierpliwości, niewyczerpanem źródłem nieporozumień, a chcąc mieć spokój w życiu, powinniśmy się uwolnić od jej wpływu".

Ba, nawet Eneasz Sylwiusz, który połowę życia hołdował kobietom, mówi o nich, „że tylko młodość mężczyzn pożerają, niszczą ich ojcowskie mienie, czyhają na ich honor, że są bramą do piekieł i narzędziem szatana". Renesansową kulturą owiany Alberti nie ma dla płci pięknej przyjemniejszego powiedzenia, jak, że wszystkie kobiety są waryatkami i że maią pcheł bez liku. „Tutte sono pazze e piene di pulce".

Zwyczaje dawały jeszcze prawie tyrańską władzę mężowi nad żoną i dziećmi; przekonanie, że kobietę bić potrzeba, było nawet u ludzi wykształconych bardzo rozpowszechnionem. Dawne toskańskie przysłowie powiada: buona femina e mala femina vuol bastone.

Św. Bernardyn błagał w swych kazaniach, aby w tej mierze mężowie przynajmniej wtedy robili wyjątki, kiedy uderzenie żony mogłoby ciężkie za sobą pociągnąć skutki.

Tyrania wywoływała hipokryzyę i niemoralność może jeszcze większą, aniżelibyśmy dzisiaj myśleli. Jak długo kobieta nie wyswobodziła swej indywidualności i w swych moralnych

zasadach nie znalazła podstawy i obrony, tak długo wszelkie nawoływania Jacopona na nic się nie przydawały.

Świętych Katarzyn nie wiele było na świecie.

Stan też społeczeństwa włoskiego co do moralności w XIII i XIV wieku w bardzo ciemnych przedstawia nam się barwach. Magister retoryki na uniwersytecie w Bolonii, Buoncompagno, pozostawił nam rozprawę, która stanowi prawdziwy skarb, rozjaśniający włoskie obyczaje XIII wieku. Ma ona tytuł: „Rota Veneris", a po dzisiejszemu mówiąc, jest właściwie poradnikiem do pisania listów miłosnych.

Podobne książki istniały już z końcem XII wieku we Francyi, a jedną z nich pod tytułem: „De amore" napisał kapelan Andreas, który chciał pogodzić rady Owidyusza z zasadami francuskich rycerzy i ułożyć rodzaj corpus iuris miłosnych obyczajów. Książka jego dość ciężko pisana, ale mimo to zajmująca, bo uzupełnia obraz czasów, a osobliwie ciekawe są w niej sądy o rzeczach miłości znakomitych kobiet, tak zwane „judicia amoris" hrabiny de Champagne i Mangardy z Narbonne.

Rozprawę włoskiego magistra, prozą pisaną, cechuje już ów lekki sposób opowiadania, który później Boccaccio uświetnił swem nazwiskiem.

Autor prowadzi nas na wiosnę na pagórek w okolicy Rawenny, pomiędzy drzewa kwitnące, na których słowiki śpiewają. Tam przychodzi Venus z krańców świata, a finibus terrae i pyta się go, czemu też dotąd nie wydał reguł, jak się zakochani tytułować i jak do siebie pisać powinni. Oczywiście magister czyni zaraz zadość życzeniom bogini i układa swoją książkę.

Zaczyna, jak zazwyczaj, od tytułów na czele listu i rozróżnia w tej mierze najrozmaitsze wypadki: czy piszący może już liczyć na wzajemność, czy nie, czy wie już o tem, czy też znajduje się jeszcze w niepewności.

Przedewszystkiem radzi nie szczędzić zaraz z początku przesady, tytułując swoją ukochaną: „amabilissima, splendidissima, lucidissima, jocundissima", a nawet „sapientissima". Piękność kobiety, do której się pisze, powinno się w najwyższy sposób podnosić, choćby była brzydką, a wyborne sprawia wrażenie, jeżeli się rozwodzimy nad szczegółami jej urody, jeżeli nie przepomnimy nawet o pięknych paznokciach, że świecą jakby kryształy: ungule sicut chrystallus resplendentes.

Każda kobieta — mówi magister — do jakiejkolwiek należałaby warstwy społecznej, zawsze na razie odmawia tego, czego najbardziej pragnie. Pochodzi to częścią z właściwego kobietom ducha sprzeczności, a częścią z powodu, że kobieta nie chce obudzić przypuszczenia, jakoby już dzieliła życzenia piszącego. Chciałaby zresztą długiem oczekiwaniem jeszcze bardziej jego miłość rozżarzyć.

Jeżeli kobieta na pierwszy list odpowie odmownie, pisząc: „czy sądzisz, że pochlebstwem, chwaleniem mojej piękności mnie pozyskać potrafisz?“ to bądź pewnym, że twoja sprawa wygrana.

Charakterystyczne na owe czasy są sposoby, które magister podaje, aby ułatwić widzenie się kochanków. „W najbliższą niedzielę, pisze jego donna, kiedy panowie i panie udadzą się do kościoła, przyjdź pod mój ogród owocowy i rzuć tam swego sokoła. Poczem pobiegnij do mojego domu i żądaj od służby, aby go wydała. Ja jednak rozkażę pokojowej, aby cię odprawiono z niczem. Rozpocznij kłótnię, a ja słysząc niepokój, każę cię do siebie przywołać. Wtedy możesz mi odsłonić tajemnicę swego serca“.

Ostatnim listem poradnika szanownego magistra jest „billet doux“ mężatki uwiadamiającej kochanka, że małżonek — wyjechał.

Wychowanie kobiet było bardzo zaniedbane, a jednostajne życie pozbawiało je wszelkich ideałów. Młoda dziewczyna, nawet z rodzin zamożniejszych, zaledwie czytać umiała, a pisanie było już cechą wykształcenia.

Tylko córki nieładne, nie mające posagu, przeznaczone już w dziecinnych latach na mniszki, kształcono trochę staranniej. Panny z lepszego towarzystwa przepędzały dzień haftując, żywiąc ptaki, czytając żywoty świętych i modlitwy do Madonny, a często uczyły się śpiewać i tańczyć. Patrzenie się przez okno należało już do przyjemności, nie dziw więc, że okazanie się jonglera albo przyjazd trubadura do miasta wprowadzały młodzieńcze fantazye w stan gorączkowy i że taki śpiewak wędrowny, otoczony aureolą romantycznych przygód, stawał się ideałem panien i młodych mężatek.

Dziewczęta wydawano bardzo wcześnie za mąż, pomiędzy

dziesiątym a siedmnastym rokiem, tak, że nie miały czasu nabrać cokolwiek doświadczenia w życiu.

Rodzicom ani na myśl nie przyszło stosować się w wyborze narzeczonego do woli córki, przeznaczano jej męża, albo oddawano ją do klasztoru. Starych panien prawie nie było, klasztor je zabierał.

Los dziewcząt, skazanych na klasztor, smutnemi akordami przebija się we współczesnych pieśniach ludowych.

„Z nas niedoświadczonych, niewinnych, jeszcze głupich dziewcząt — mówi bohaterka takiej piosnki — w dziecinnych prawie latach mniszki zrobiono; pochlebiali nam, Bóg wie, co obiecywali i habit włożyli".

Fanciullete semplicelle,
pure, sciocche, nei primi anni
Fummo fate monacelle:
con lusingha e con inganni
ci vertiron questi panni.

Dziewczyna w klasztorze porównywa swój los z losem siostry na wolności żyjącej.

„Jedna przepędza dni we łzach i boleści, druga na grze i zabawie, jedna ma złoty naszyjnik i płaszcz bogaty, druga szary habit i welon na głowie".

L'una è sempre in doglia e in pianto,
l'altra è sempre in gioco e festa,
l'una ha il vezzo e il ricco manto,
l'altra il bigio e il velo in testa.

W klasztorach jednak nie zawsze tak smutno bywało. Zbiór listów Buoncompagna odsłania nam pomiędzy innemi i obyczaje, jakie tam często panowały. Żeńskie osobliwie klasztory bywały ogniskami zbytków, przepędzano tam wieczory grając na harfie i innych instrumentach, sprawiano dla gości wykwintne bankiety. Młodzież bywała na tych zabawach, a archiwa włoskie przechowują jeszcze mnóstwo procesów, wydawanych uwodzicielom mniszek. Procesy te bywały czemś tak zwyczajnem, że wymieniano w nich winne mniszki po imieniu i świeckiem nazwisku. W roku 1332 kazał kardynał legat papieski zburzyć cztery klasztory w Bolonii per li mali portamenti di quelli religiosi, a w r. 1468 siostry św. Jana Baptysty zostały wypędzone z klasztoru z powodu złego życia.

Papieże starali się zaradzić nadużyciom, ale nawet taki Innocenty III nie mógł wykorzenić złego, które się przez całe wieki nagromadziło. Leżało ono aż po koniec XVIII stulecia, niejako we włoskich obyczajach, czego późniejsze pamiętniki liczne dają świadectwa.

Rzecz prosta, że wydawanie panien za mąż przeciw ich woli, za ludzi nieraz starszych, których nie miały nawet sposobności lepiej poznać przed ślubem, wpływało niekorzystnie na obyczaje. Pomimo wszelkich trudności wychodzenia z domu i zakorzenionego po zamkniętych miastach plotkarstwa, umiały miłosne pary urządzać schadzki, a niewierność żon była czemś tak zwykłem, jak w dzisiejszym Paryżu. Stała się ona też głównym tematem ówczesnych nowel, a osobliwie noweliści Odrodzenia opisywali tego rodzaju miłosne przygody, którychby najskrajniejsi w tej mierze dzisiejsi powieściopisarze wahali się opowiadać swej publiczności. Zepsucie społeczeństwa przebija się nietylko w nowelach, ale i w kazaniach, a niektórzy kaznodzieje z taką niezrozumiałą dzisiaj dokładnością publicznie rozbierali najskrytsze nadużycia cielesne, że taki humanista Poggio, z pewnością człowiek nie mogący się szczycić moralnemi zasadami, narzekał, że kaznodzieje więcej szerzą zgorszenia, aniżeli noweliści. Niektóre kazania św. Bernardyna, n. p. jego niesłychanie wymowne nauki o pożyciu małżeńskiem, albo o skrytych grzechach, o których dzisiaj w przyzwoitem towarzystwie nawet mówić nie można — wywołałyby za naszych czasów oburzenie i wypowiedzianeby być nie mogły.

Do zepsucia obyczajów niemało się przyczyniał import niewolników i niewolnic z dalekiego Wschodu.

Nietylko w XIII, ale jeszcze w XIV i XV wieku było dużo dziewcząt niewolnic we Włoszech, dziewcząt wschodnich lub afrykańskich, które Wenecyanie, Pizanie i Genueńczycy ze swych wypraw morskich przywozili. Te niewolnice służyły po prywatnych domach, a Włoszki ówczesne narzekają, że im mężów bałamucą, pomimo, że mają czarną twarz i brzydkie grube wargi.

Jeżeli kobiety skarżyły się na niewolnice, to nawzajem mężczyźni mieli swoim żonom z powodu afrykańskich młodzieńców wiele do zarzucenia. Wogóle niewolników było we Włoszech więcej, aniżeli przypuszczać można. W połowie XIII wieku liczyła ich sama Bolonia 5807, rozdzielonych pomiędzy 403 panów.

Tacy hrabiowie Corrado i Ranieri di Panico mieli 227; inni właściciele ziemcy po stu i więcej.

Według powszechnych świadectw przechowały się, jak się zdaje jeszcze z czasów upadającego Rzymu, w ówczesnych Włoszech brzydkie zwyczaje, za które dwa miasta biblijne ogniem i siarką zostały zniszczone. Zwyczaje te stały się klęską społeczeństwa, a jak były rozpowszechnione, to dość powiedzieć, że św. Bernardyn miewał o nich publicznie, przed sieneńskim ratuszem długie kazania piorunującej wymowy.

„Gdybym miał synów — mówił on razu jednego — wysłałbym ich jako trzechletnie dzieciaki daleko poza Włoch granice i nie pozwoliłbym im wrócić aż po latach czterdziestu".

Daleko gorszymi od kobiet byli mężczyźni.

„Kobieta — perorował innym razem św. Bernardyn w swym dosadnym języku — jest daleko moralniejszą i czystszą, aniżeli mężczyzna. Wykąpcie i wymyjcie mężczyznę i kobietę jak można najlepiej, wyjmijcie ich z wody i patrzcie, która woda będzie brudniejszą? woda, w której się kąpała kobieta będzie czyściejszą; woda, z której wyszedł mężczyzna, stanie się do błota podobną".

II.

Najbardziej chyba godny wiary znawca sieneńskich stosunków, Eneasz Sylwiusz Piccolomini, powiedział, że Sienę trzebaby właściwie nazwać miastem Wenery, a nie państwem Maryi Panny. Kobiety sieneńskie słynęły z wdzięków, ale również z zalotności, z zamiłowania do strojów, z używania więcej kosmetyków, aniżeli im było do twarzy.

„Ubierają się i malują na uciechę djabła", mówi o nich Fra Filippo. Zdanie zakonnika może się zbyt surowem wydawać, ale na to malowanie się narzekają współcześni nietylko duchowni, ale i ludzie świeccy, skarżą się na nie poeci, szukający w miłości natchnienia.

Wszystkie Włoszki chciały być blondynkami, godzinami stały w słońcu na dachach, aby barwienie włosów dobrze się udało. „Molto stava sul tetto a imbiondire", powiada Gentile Sermini

o jednej ze swych znajomych, a Sansovino wyraża się o innej, że z pomocą słońca miała bardzo jasne włosy: „Capelli biondissimi per forza di sole".

W XVI wieku jednem z głównych zajęć alchemików było sporządzanie środków na farbowanie włosów, a sztuka ta, l'arte biondeggiante, nie mało im przysparzała dochodów.

Ideał jasnowłosej kobiety, jako kobiety najpiękniejszej, dziedziczył się zresztą w pojęciach estetycznych ludzkich od najdawniejszych czasów, z Grecyi przeszedł do Rzymu, a następnie do wieków średnich.

Ale nietylko włosy farbowano, wargi pocierały sobie kobiety cynobrem, cerę psuły najrozmaitszemi szkodliwemi bielidłami i różem.

„Neucia, pisze Barberino, gdy idzie na bankiet, stroi się tak, że perłą się być wydaje, maluje się, bieli..."

Pachnidła także były aż zanadto w modzie.

W dyalogu Aleksandra Piccolominiego: Della bella creanza delle donne, o którym mówić będziemy, powiada Margerita, że siostra jej Bianchetta takiej używa mięszaniny pachnideł, że trudno wytrzymać w jej towarzystwie, a Bandello w jednej ze swych nowel opisuje nawet młodzieńca, który od stóp do głów tak się perfumował jakąś miksturą z piżma, ambry i innych kosztownych pachnideł, że czuć go było w około, per tutta la contrada. Magister Buoncompagno także opowiada, że w XIII wieku i młodzi ludzie często twarz bielili, a Pier Damiani, słynny kardynał, podejrzywał jakiegoś pustelnika, że używa bielidła, aby się ludzie nad nim litowali i myśleli, że wskutek zmartwień tak źle wygląda.

Komentator Dantego, Benvenuto d'Imola, wybornie opisuje artyzm włoskich kobiet w dopełnianiu braków natury. „Niema artysty na świecie — pisze on — któryby miał tyle sprzętów, tyle różnorodnych instrumentów i tyle sposobów do wykonywania swej sztuki, ile ich posiadają Florentynki, aby pięknem uczynić swe ciało. Niezadowolone ze swych naturalnych wdzięków, starają się zawsze coś do nich dodać i prawie trudno uwierzyć, ile poświęcają sztuk najrozmaitszych, aby pokryć błędy przyrody. Podnoszą swą małą postać grubemi podeszwami, zaciemną płeć bielą, zabladą żywemi malują barwami. Mają i na to sposób, aby włosy były jasne, zęby podobne do słoniowej

kości, aby kibić była wysmukła, a krótko mówiąc, w każdą część ciała wkładają artyzmu bez liku".

Portret pięknej kobiety tak narysował Eneasz Sylwiusz w swym romansie: „Storia di due amanti". „Lukrecya, smuklejsza od innych, miała bujne włosy złotawego koloru, czoło pogodne, wysokie, bez zmarszczki. Brwi lekko tylko zarysowane i odpowiednio od siebie oddzielone, łukiem obejmowały oczy, które takim rzucały blaskiem, że jak słońce olśniewały każdego, kto się w nie wpatrywał. Gdy się śmiała, tworzyły się na jej policzkach dwa zagłębienia, jakby przeznaczone na to, aby je całować. Usta miała małe, wargi zdawały się z koralu, aptissime agli amorosi morsi".

Rzecz prosta, że w strojeniu się nie znały kobiety hamulca, a zakazy gminy, chcące zbytkowi zaradzić, w części tylko cel swój osiągały. Politykę kobiet w tej mierze dobrze określił jakiś kaznodzieja we Flandryi mówiąc, że elegantki podobne do ślimaków, które słysząc szmer w pobliżu, rożki chowają do skorupy, ale gdy głosy umilkną, znów głowę wystawiają, a rożki tym razem są jeszcze dłuższe, aniżeli pierwej bywały. Pod grozą więc zakazów noszenia jedwabiów, atłasów, aksamitów, brokatów, złotych haftów, pereł, gierland ze złota i srebra, chowały sieneńskie donny swe rożki, ale gdy pierwsze wrażenie zakazu minęło, stroiły się jeszcze bardziej.

W wyobrażeniach wieków średnich, w ścisłem odgraniczeniu klas społecznych odgrywał strój bardzo ważną rolę. Na pozory nadzwyczaj uważano, l'apparenza e il portamento dimonstrano la condizione della persona, powiada jeden ze współczesnych pisarzy. Kobiety wyższego świata nie pokazywały się same na ulicy, ale przed niemi i za niemi szedł lokaj, a obok cameriera albo ancella.

Kamerierze oczywiście nie wolno było mieć tak długiej sukni, jak pani, a według zwyczaju spodnica kobiety niższych stanów nie mogła sięgać do ziemi. Ale w tej mierze i samym paniom zabraniano dopuszczać się przesady, a w Modenie n. p. była na placu publicznym w kamieniu wyrzeźbiona miara, jak długie mają być u sukien ogony.

Spodnice zrobione według przepisanej długości wolno było w Sienie nosić tylko w zimie na ulicy i to musiały je panie podnosić na taśmie albo zakładać na ramię. W lecie, a miano-

wicie od 1 czerwca do 15 września zabraniano kobietom wychodzić z ogonami.

Salimbene opowiada, że kardynał legat Latinus, Dominikanin, wydał dla Lombardyi, Tuscyi i Romanii rozporządzenie, aby kobiety, które noszą półtora łokcia długie ogony, znacznie je skróciły. Kardynał groził nieposłusznym paniom nieudzieleniem im na spowiedzi rozgrzeszenia. Co więcej, nakazał całemu rodowi niewieściemu nosić zakrywające twarz welony. Ale ten nakaz łatwo było ominąć: elegantki zaczęły używać cienkich zasłon z batystu i jedwabiu i wydawały się — jak sądzi franciszkański kronikarz — dziesięć razy piękniejsze i niebezpieczniejsze, niż dawniej.

Gminy zakazywały odkrywać łono na ulicy, ale natomiast zabraniały bardzo często nosić welon na twarzy. Przepis kościoła był w tej mierze logiczniejszy, gdyż miłość „va degli occhi al cor". Zdaje się jednak, że ówcześni mężowie zajmowali w tej mierze stanowisko praktyczne, sądzili, że nie pozwalając żonom zasłaniania twarzy ciemnym welonem, utrudniali im tajemne schadzki.

Płaszcz ciemny, zakrywający formy ciała, był znamieniem przyzwoitości, cnoty, dlatego malarze przedstawiają zawsze madonny i święte odziane długą fałdzistą oponą. Przeciwnie, kobietom di cattiva fama nie wolno było wychodzić na ulicę w podobnem odzieniu, musiały się one ubierać w sposób charakteryzujący ich „stanowisko socyalne". Wogóle municypalności miały z temi paniami nie mało kłopotu: naznaczano im do mieszkania pewne tylko ulice, przepisywano pewne tylko stroje, a nawet oznaczano barwy ich sukien. Miały one zawsze szczególne zamiłowanie do koloru białego, koloru niewinności, kazano im więc ubierać się tylko żółto i nosić albo żółty welon na głowie, albo rodzaj błazeńskiej kapuzy z małym dzwonkiem, aby się już z daleka różniły od uczciwych dziewcząt.

Przepisy, aby suknia sięgała po szyję, widocznie nie zawsze były wykonywane, bo Forese w Purgatorio pociesza Danta, że w przyszłości Florentynki będą w tej mierze przyzwoitsze. „Kochany bracie — mówi on — widzę już czasy przed sobą, a godzina ta bliska, kiedy z ambony zakażą bezwstydnym Florentynkom na ulicy łono swe odsłaniać. Czyż się to widziało u jakichkolwiek kobiet barbarzyńskich, a nawet u Saracenek, aby je

karami zmuszano do zakrywania swych wdzięków. Gdyby te bezwstydnice wiedziały, jakie im męki piekło przygotowuje, toby już teraz otwierały usta, aby z nich jęki wydawać".

Najwięcej zajmowała moralistów w XIV i XV wieku przesada, z jaką kobiety swą głowę stroiły. „Wielkość głowy zdawała się przyczyniać do jej piękności. Św. Bernardyn narzekał, że jedna z kobiet sieneńskich ma głowę, jak olbrzymią kulę, inne, jak wieżę ratuszową: Mangię. Ponieważ nie każdą kobietę stać było na strojenie się dość drogiemi cudzemi włosami, więc pospolicie używały mieszczki do zbudowania swej fryzury najrozmaitszej wełny i sierści, a nawet włosienia, jedwabiu i ogonów bawolich z Maremmy.

Były to głównie przedmioty owych palących się „stosów próżności", owych bruciamenti della vanità, które Savonarolla i św. Bernardyn urządzali.

Na sztucznie zbudowanych fryzurach, albo i na gładko uczesanej głowie nosiły kobiety gierlandy ze srebrnego lub złotego filigranu, zdobne w pawie pióra, w koronki, wstążki aż do ziemi sięgające, albo korony, wysadzane drogiemi kamieniami, perłami i emalią. Czesały się zresztą w najrozmaitszy sposób, rozpuszczały włosy na plecach, spinały je na głowie, wplatały w warkocze biały lub żółty jedwab. Na szyi miały kosztowne łańcuchy, stan ściskały pasami jubilerskiej roboty, całe majątki nosiły na sobie.

Sieneńscy zaś złotnicy wyszczególniali się misternemi robotami, które przepłacano nawet we Francyi i Anglii.

Mnóstwo aksamitów, brokatów sprowadzano z Oryentu, z Sycylii, ale i włoskie fabryki zaczynały być sławne z jedwabnych materyj tkanych w kwiaty, gałęzie, zwierzęta, drzewa i owoce. Na niektórych wyrabiane były litery, mające jakieś szczególne znaczenie, albo całe napisy, najczęściej dewizy.

Krój sukien oczywiście nadzwyczaj ważnem był zadaniem, ubierano się alla francesca, alla spagnuola, alla lombarda, alla veneta, nawet stroje dalmatine, schiavone, saracene bywały w użyciu.

Najświeższe, najpiękniejsze mody w tej poważnej Sienie miewały kobiety lekkiego życia; nie brak też było pań, które cichaczem pożyczały modele sukien od kortegian i u swych krawców według tych wzorów ubrania sobie robić kazały. Bardzo się tem

nieraz gorszono, że poważne matrony pozwoliły swym córkom próbować suknie, będące własnością kobiet, które po ulicach z dzwonkami chodziły.

Przesadnie szerokie kołnierze i zanadto długie rękawy nie mało także sprawiały prawodawcom miejskim kłopotu. Sieneńskie przepisy postanawiają, że kołnierz w obwodzie nie powinien być dłuższy nad łokieć i trzy ćwierci, a rękawy po ziemi włóczyć się nie powinny.

Najbogatsze familie rzeczywiście najbardziej zbytkowały. W r. 1421 za największe elegantki uchodziły panie z rodzin Piccolominich, Tolomeich, Scottich i Del Paccia. W drugim rzędzie stali pod tym względem Picchi, Luti, Cristofani, Saracini, Petrucci, Bellanti i Pacini.

Kobiety, które nie mogły tym paniom w strojach dorównać, pocieszały się denuncyacyami. Z puszki w ratuszu, przeznaczonej na wrzucanie listów bezimiennych, wyjmowano co chwila donosy, że ta lub owa elegentka przekroczyła przepisy.

Oto jeden z takich listów, pisanych do Signorii, znalezionych w skrzynce 21 listopada 1475:

„Dobrzebyście uczynili, gdybyście praw słuchać rozkazali".

„W piątek, w dzień Madonny wrześniowej, córka Christofana Turaminiego, zaręczona z synem Nina, miała na sobie więcej kosztowności, aniżeli statuty nosić pozwalają".

„Widziało ją wielu obywateli, a pomiędzy innymi Giovanni di Simone, Ser Galgano Del Fondo, Ser Galgano di Petruccio Pietro di Nanni di Bindo i Lodovico di Maestro Pietro".

Innym razem pani Landi zgrzeszyła w podobny sposób, nosząc na ulicy suknię bardzo kosztowną. Pociągnięty małżonek do odpowiedzialności tłomaczył się, że jego żona miała wprawdzie opisany przez donosiciela ubiór jedwabny, ale nie był on nowy, ale już znoszony, kupiony za mniejszą kwotę, aniżeliby kosztowała inna najskromniejsza suknia.

W czasie szczególnych uroczystości, gdy Signoria chciała się, zwłaszcza przed obcymi gośćmi, poszczycić bogactwem swego patrycyatu, robiono od zakazów przeciw zbytkowi wyjątki. I tak n. p. w dzień 26 lutego 1452, podczas wesela Fryderyka III z Leonorą Aragońską, wolno się było paniom sieneńskim ubrać, jak im się tylko podobało. Siena się chciała wystroić.

Najwięcej sposobności do zastosowania surowości prawa da-

wały festyny zaręczynowe i ślubne, które się z szczególną odbywały okazałością. Rządy demokratyczne, nienawidzące dawnej szlachty, szczególną w tej mierze wykonywały kontrolę.

Dawniej, w XIII wieku, zaręczyny, la giura, la gaudia, odbywały się w Sienie, podobnie jak w starożytnym Rzymie, na publicznym placu, wobec ludu. W XIV wieku zwyczaj ten zniknął, uroczystość przeniesiono do kościoła, a w XV stuleciu do prywatnych już domów.

Przepisy ograniczały liczbę gości na 50 osób, po połowie z rodziny narzeczonego i z familii narzeczonej. Przed zaręczynami powinno się było donieść o uroczystości do urzędu i wymienić nazwiska gości.

Pan młody ofiarował narzeczonej kasetę z podarunkami, unum goffanucium cum iocalibus et donamentis, których wartość nie powinna była przenosić trzydziestu florenów w złocie. Owe kasety, często prawdziwe dzieła sztuki, jak owa Barillego, znajdująca się dotąd w ratuszu, zwano w Sienie „coffanetto", we Florencyi „forzierino".

Wesela bywały bardzo wystawne. Po ślubie wieczorem odprowadzano pannę młodą z rodzicielskiego domu w orszaku sześciu konnych lub pieszych do mężowskiego mieszkania. Taki orszak z panną młodą na koniu przedstawił nam Ambroggio Lorenzetti w jednym ze swych fresków w palazzo publico. Panna młoda musiała pysznie wyglądać z bogatą gierlandą na głowie, lśniącą od brokatów i złotem haftowanych aksamitów.

Pan młody przyjmował swą żonę otoczony krewnymi, przyjaciółmi i sąsiadami; dwóch zazwyczaj muzykantów przygrywało na jej powitanie. Na ślubny obiad zapraszano najwyżej trzydziestu mężczyzn i trzydzieści kobiet, a podawać można było tylko trzy półmiski. Ilość zastępować musiała rozmaitość; według przepisów na jedną osobę liczyło się po trzy funty każdej potrawy, a więc po dziewięć funtów tak na smukłego rycerza, jak i na donnę angelicatę.

Zabawy ślubne trwały w XIV wieku czasami aż po dwa tygodnie, ale o każdej trzeba było zawiadomić Signorię. Tańczono w domu, w dziedzińcu albo w ogrodzie, do późnej nieraz nocy. Andrea di messer Piero Tolomei nie doniósł w r. 1414 o festynie, który się odbył po ślubie jego córki, a nadto kazał posłać

półmiski, które się z obiadu pozostały, do domu swego zięcia, co także było zabronione.

Oskarżono go więc w ratuszu, a ten najmożniejszy wówczas patrycyusz Sieneński musiał grzywnę zapłacić, pomimo, że kucharz Antonio di Consolo da Cortona szczerze przy sądowej rozprawie bronił swego pana.

Za rządów demokratycznych przepisy przeciw zbytkowi wyradzały się w opodatkowanie ludzi zamożnych, a szajka szpiegów czyhała tylko na to, aby ich przychwycić na jakiemś przekroczeniu przepisów, wchodzących w najtajniejsze szczegóły prywatnego życia.

Że kobiety w tej mierze utatwiały ludowi zadanie dokuczania zamożnym, to nie ulega wątpliwości.

Ich zbytek bywał rzeczywiście bardzo często zanadto gorszącym.

Gmina miasta Bolonii, nie mogąc sobie dać rady z przepychem w strojach, wydała z końcem XIV wieku rozporządzenie, aby każdą ozdobną suknię kobiecą wpisywano do publicznego regestru. Bolońska więc patrycyuszka, sprawiwszy sobie nową suknię, musiała ją posłać do notaryusza, gdzie ją w stempel zaopatrywano i wtedy dopiero mogła się w nią ubierać. Jeżeli jakaś zbytkownica za wiele kupowała słrojów, notaryusz ostemplowania odmawiał. Że takie przepisy były potrzebne, dość powiedzieć, że 25 i 26 stycznia r. 1401, a więc w przeciągu dwóch dni, zarejestrowano u notaryusza w Bolonii dwieście dziesięć bardzo bogatych sukien.

III.

Oczywiście, że rozluźnione obyczaje w społeczeństwie z natury gwałtownem, namiętnem, musiały często za sobą pociągać rodzinne tragedye.

Dante nam dość ich opowiedział. Jedna tyczy się Sieny, a poeta wspomniał o niej w najpiękniejszym prawie ustępie swego Purgatorio.

Ricordati di me, che son la Pia
Siena mi fè; disfecemi Maremma:
Salsi colui, che inanellata pria,
Dispensato m'avea colla sua gemma.

Na Maremmie stał zamek Pietro, na urwisku, a część tej skały nazywa lud do dziś dnia „skokiem hrabiny", salto della contessa. Tam miał w drugiej połowie XIII wieku zrzucić Nello conte Pannoccieschi żonę swą Pię Tolomei z okna, czy z balkonu w przepaść, aby się módz ożenić z piękną Margheritą Aldobrandeschi.

Nello był panem na kilku zamkach i żył, jak wielu innych rycerzy: raz szedł na wojnę, oddając się ze swymi towarzyszami na usługi tego, kto najwięcej zapłacił, innym razem wynajmował się jako podesta do pierwszego lepszego miasta, które podesty potrzebowało. Bałamucił przytem kobiety w około, a gdy umierał, zapisał w testamencie tysiąc florenów dobrego złota dla klasztorów i kościołów za to, że sporo majątku nabył rabunkiem i podstępem.

Sąsiadką jego była piękna Margherita, która w r. 1270 poszła za mąż za Gwidona di Monforte.

Colai (che) fesse in grembo a Dio
Lo cuor che'n sul Tamigi ancor si cola.

Ale gdy Ruggieri di Loria zabrał go w jakiejś bitwie w r. 1287 do niewoli, Margherita, jako contessa palatina, sama zarządzała swemi licznemi dobrami. Mimo lat trzydziestu siedmiu albo ośmiu, była fresca e florida i sąsiada swego Nella umiała oczarować swemi wdziękami.

Dlaczego mimo to Nello ożenił się z Pią Tolomei?

Pia, z rodu Guastallani, niedawno owdowiała po Ildobrandinie de' Tolomei i miała dwóch synów. Nello osadził ją w zamku Pietra i tam ją niebawem w zdradziecki sposób zamordował.

Zdaje się, że wkrótce po jego ślubie z Pią Margherita owdowiała i że chcąc ją do ołtarza poprowadzić, pozbył się swej żony. Ale to tylko domysły.

Inna historya rzuca nam światło na podrzędne stanowisko, jakie kobieta zajmowała w średnich wiekach, pomimo że ją poeci do nieba wynosili.

Dla dobra mężczyzny, dla powodzenia familii, wolno było poświęcić honor kobiety.

Rodziny Salimbenich i Montaninich żyły ze sobą przez kilka generacyj w zawziętej walce. Na polowaniu na dziki, na Maremmach, zginął jeden z Montaninich z ręki Salimbeniego, a ztąd nienawiść i vendetta, która doprowadziła do zupełnego prawie wytępienia rodu Montaninich i do konfiskaty ich dóbr, gdyż Salimbeni mieli w ręku władzę.

Dwoje Montaninich już tylko pozostało, brat i siostra. Karol i piękna Angelika, dzieci Tomasza. Mieszkali oni w Val de Strove, w małej posiadłości, wartającej zaledwie tysiąc dukatów, pozostałej z olbrzymiej rodzinnej fortuny.

Sąsiad ich, plebejusz, stronnik Salimbenich, którzy w r. 1390 władzę opanowali, pragnął nabyć ową realność celem zaokrąglenia swych posiadłości. Karol Montanini nie chciał jej wszakże sprzedać.

Nie mogąc dopiąć swego celu, zaskarżył ów sąsiad Montaniniego o knowania z Gwelfami przeciw rządowi. Pociągnięto go do odpowiedzialności i skazano na grzywnę tysiąca florenów, które powinien był zapłacić w przeciągu dni piętnastu.

Ponieważ oskarżony nie miał gotówki, osadzono go w więzieniu. W razie niezapłacenia grzywny groził mu miecz katowski.

Pomoc jednak przyszła niespodziewana i to od rodziny wrogów. Anzelm Salimbeni poszedł do Bicherny, złożył ową grzywnę imieniem Karola i kazał go uwolnić z więzienia.

Montanini myślał zrazu, że krewnym zawdzięcza niespodziewane dobrodziejstwo; dowiedziawszy się jednak, że jeden z nieprzyjaciół stał się jego zbawcą, postanowił jeszcze prześcignąć Salimbenich we wspaniałomyślności. Zażądał on od siostry największej ofiary, na jaką się tylko zdobyć może córka zacnego rodu.

Angelika z rozpaczą przystała oddać się Anzelmowi, ale postanowiła, spłaciwszy ów dług wdzięczności, własny uratować honor i życie sobie odebrać.

W dwie godziny po zachodzie słońca udali się brat i siostra Montanini do mieszkania Anzelma. Karol życzył sobie mówić z nim bez świadków, a wprowadziwszy siostrę, wyraził mu swoją wdzięczność za uratowanie resztek ich fortuny. „Byłeś dla nas wspaniałomyślnym — rzekł — niech więc nasze ciała i nasze

dusze do ciebie należą. Rozporządzaj niemi, jak swoją własnością".

Co powiedziawszy, wyszedł, zostawiając swoją siostrę sam na sam z Salimbenim.

Anzelm zwołał jednak natychmiast służbę, krewnych i sąsiadów, kazał zapalić pochodnie i ku zdumieniu obecnych z całym orszakiem odprowadził Angelikę do brata, którego prosił o jej rękę. Ślub młodej pary odbył się niebawem, a rząd sieneński, widząc ustaloną zgodę Salimbenich z Montaninim, rozkazał przeprowadzić rewizyę procesu przeciw Karolowi, zwrócić mu zapłaconą niesłusznie grzywnę i przyznać napowrót obywatelskie prawa.

W tem całem zajściu kobieta była jakby niewolnicą, którą mógł rozporządzać naczelnik rodu. Jej indywidualność jeszcze nie istniała.

IV.

Ta indywidualność wyrabia się wszakże w XIV i XV wieku. Genialna formuła, w którą Burghardt ujął cały ruch psychologiczny czasów Odrodzenia: moralne wyswobodzenie człowieka z pod przewagi na jedną modłę ulanego społeczeństwa, powstawanie indywidualności stosuje się także i do kobiety.

Pod wpływem idei, które ze starożytnych czerpano autorów, występuje z szarego niewieściego tłumu kobieta jako indywidualność, kobieta, jaką przekazały rzymskie tradycye.

Nie jest to już wyłącznie kobieta klas rycerskich, która swą pięknością i towarzyskiemi zaletami miała w średniowiecznem społeczeństwie sposobność wywyższenia się nad inne niewolnice zwyczaju i porządku, ale kobieta swobodna, mieszczka, wychodząca z ludu.

Historycy Odrodzenia błądzą często, stawiając jako przykład wyrobienia się kobiecej indywidualności jedynie taką Izabellę Gonzagę lub Wiktoryę Colonnę. To są tylko nazwiska głośniejsze kobiet, które stały na świeczniku, które znalazły zresztą mnóstwo dworzan panegirystów, przekazujących potomności ich postacie. Cały ruch wszakże cywilizacyjny owych czasów zapuścił swe

korzenie w społeczeństwie mieszczańskiem, a rody wielkich i małych tyranów XVI wieku tylko zeń skorzystały.

Nigdzie tak, jak w malastwie, nie uderza nas na pierwszy rzut oka przepaść, jaka dzieliła kobietę czasów średniowiecznego rycerstwa od kobiety XV i początków XVI wieku. Porównywając postacie Szymona Martiniego z kobietami Sodomy, widzimy przed sobą olbrzymi cywilizacyjny przewrót. Tutaj występuje już wolna, pełna swych zalet i przywar mieszczka, patrycyuszka lub kobieta z ludu, raz pełna dobroci, innym razem olśniewająca swą pięknością i zalotnością, u Martiniego ogólna modła przeważa jeszcze nad indywidualnością. Za czasów Martiniego same kasztelanki, u Sodomy kobieta jakby dzisiejsza w jej najrozmaitszych odcieniach uczuć i charakteru.

W miarę, jak kobieta zaczęła się indywidualizować, w miarę, jak się stawała istotą coraz bardziej zajmującą, zyskiwała sobie coraz to więcej obrońców, walczących za jej wyswobodzenie z średniowiecznych więzów.

Istotny prąd feministyczny, niemal w dzisiejszem tego słowa znaczeniu, widać w literaturze włoskiej XV i XVI wieku. Do pierwszych, którzy walczą o prawa kobiety, podnosząc jej cnoty i zalety, należy Boccaccio, za nim idzie Pietro Bembo w swych dyalogach „Gli Assolani", w których jak z rogu obfitości sypie same kwiaty. Wtóruje mu filozof Maggio w swej książce „Trattato dell' eccellenzia delle donne", a Enrico Cornelio Agrippa w dziele „Della nobiltà e preeccellenza del sesso femminile", tym samym idzie śladem.

Mógłbym cały katalog podobnych dzieł z owych czasów wyliczać, przytoczę wszakże tylko bardziej nam znane książki, jak „Nobiltà delle donne" Ludwika Domenichi, jak „Diffesa delle donne" Dominika Bruni da Pistoja, a przedewszystkiem, jak „La defensione delle donne" nieznanego autora z końca XV wieku, którym, jak się zdaje, był jakiś zakonnik, związany bliższemi stosunkami z domem Gonzagów.

Z wyzwoleniem kobiety nie idzie bynajmniej w parze umoralnienie społeczeństwa; kobieta musiała na razie się wyburzyć, nadużyć nieraz swej wolności, dopókiby nie stanęła na straży etycznych zasad, będących podstawą rodziny.

Przedewszystkiem ani w XV ani w XVI wieku nie miało społeczeństwo włoskie dość silnego etycznego oparcia w religii.

Uczucie religijne ludności zadawalało się przeważnie formami, albo też wybuchało w ascetyczne wstrząśnienia. Religia stała się w pojęciach ludu, a więcej może u klas wykształceńszych, przeważnie tylko pięknym artystycznym zwyczajem. Prawdziwej etyki nie wiele tam było.

W prywatnem życiu działo się podobnie, jak w publicznej polityce. Książątka włoscy nie cofali się, gdy im tego było potrzeba, z rodowych albo państwowych względów, przed żadną zbrodnią, pomimo, że zazwyczaj stosowali się do przepisów kościoła i pilnie odbywali wszelkie religijne praktyki. Uczony Guicciardini i Machiawel uważali się za ludzi religijnych, pomimo, że popierali rządy oparte na sztylecie i truciźnie.

W społeczeństwie Odrodzenia nie było moralnej równowagi. Napróżno też szukalibyśmy jej u kobiet, które jeszcze więcej, niż mężczyźni, podlegają porywom namiętności.

Związki małżeńskie były w najwyższym stopniu rozluźnione, a co więcej, społeczeństwo dawało temu rozluźnieniu zazwyczaj swą sankcyę.

Antonio Vernazza i Santina, jego żona, Genueńczycy, postanowili za wspólną zgodą, aktem notaryalnym, że mężowi będzie wolno utrzymywać konkubinę, jaką zechce, a Santina będzie mogła wybrać sobie przyjaciela „amicum“ i obcować z nim, nie podlegając jakiejkolwiek karze [1]).

G. B. da Udine w swej powiastce: „Lacrimosa novella di due amanti“ powiada, że dziewczyna, kobieta i stara baba o niczem nie umieją rozmawiać, jak tylko o swoich kochankach.

„Przyjaciel“ staje się niejako członkiem rodziny, społeczeństwo uznaje go, nie gorszy się, ale uważa go za konieczność i chlubę kobiety. Nie stoi on w sprzeczności z dobrą jej sławą. „Che puo corteze donna amare virtuoso giovanne, senza pregiudicio della sua honesta“ utrzymuje Giraldi.

Kochanek Minetty, bohaterki romansu Jana da Udine, stara się ją przekonać, aby mu prawdziwą miłość wynagrodziła. Mówi jej, że przecież tak zacna i czysta, jak ona, kobieta, nie może się dobrze wydawać w towarzystwie, nie mając przyjaciela.

Szczytem w tej mierze przewrotnych uwag jest dyalog Ale-

---

[1]) Belgrano: Vita privata de' Genovesi str. 419.

ksandra Piccolominiego, Sieneńczyka, pod tytułem: „La Rafaela, ovvero della bella creanza delle donne".

Piccolomini należał jako młody pisarz do akademii sieneńskiej „Intronatich", „Hebesów", założonej około roku 1525, której członkowie bynajmniej jednak swemi talentami nie usprawiedliwiali niepochlebnego przezwiska, jakie nadali swemu towarzystwu. Przybrał on tam pseudonim „Stordido" i pod tą firmą „Tumana" wydał kilka komedyj i swą „Rafaelę". Później poświęcił się stanowi duchownemu, był nauczycielem filozofii moralnej, zajmował się astronomią i został tytularnym arcybiskupem w Patras i koadjutorem katedralnym w Sienie.

W dyalogu „Rafaela" wprowadza on dwie rozmawiające ze sobą kobiety: starszą, doświadczoną Rafaelę i młodą, piękną mężatkę, Margeritę. Raffaela daje swej towarzyszce, należącej do klas zamożnego sieneńskiego mieszczaństwa, nauki, jaką młoda, światowa kobieta być powinna, jak ma żyć, kochać i ubierać się. Przedewszystkiem radzi jej używać świata za młodu, gdy się bowiem teraz nie wyburzy, będzie na starość jeszcze więcej błądziła. Lepiej zawczasu małe popełniać grzeszki, aniżeli później zasłynąć skandalem. „Per fuggir maggior scandale, bisogna consentir a questo poco di errore, che è di pigliarsi qualque piacere in gioventù, che se ne va poi con l'acqua benedetta".

Gdy się nie hulało w młodości, rozpacza się na starość, że młodość przeszła na niczem.

Podobać się, sądzi Raffaela, to obowiązek kobiety, mieć miłosny stosunek, to prawo natury. Przypomina ona Margaricie, aby staranną była w stroju, nie nosiła zbyt długo jednej i tej samej sukni, nie mieszała nie zgadzających się ze sobą kolorów: zielonego z żółtym, lub czerwonego z niebieskim. Najbardziej młodej kobiecie biały kolor do twarzy. Raffaela rozwodzi się nad najtajniejszemi szczegółami damskiego stroju. Jej nauki — jak utrzymuje — nie są bynajmniej niemoralne. Owszem każe ona starać się Margaricie o przywiązanie i o dobro męża, co bynajmniej nie przeszkadza, aby sobie wybrała młodego, wiernego przyjaciela. Pozory miłości wystarczą mężowi, kochankowi powinna oddać całe serce i być doń przywiązaną na zawsze.

Wszystko zależy od tego, czy stosunek miłosny najściślejszą pokryty jest tajemnicą. Honor kobiety nie opiera się na jej

postępowaniu, ale na ludzkiej opinii. Jeżeli stosunek nie znany światu, wtedy on bynajmniej mężowi nie uwłacza. Aby jednak rzeczy mądrze poprowadzić, trzeba patrzeć stoma oczyma, słuchać stoma uszami, a mieć tylko jeden język, bardzo mądry i bardzo roztropny.

Oto rady Machiavella, zastosowane do życia młodej kobiety.

Raffaela umie swej towarzyszce przedstawić w najpiękniejszem świetle rozkosze miłości. Bez niej ani festyny, ani teatry, ani maskarady nie mają uroku, bez niej zresztą nie nosi się w sercu tego skarbu, tej tajemnicy, zaledwie nam samym znanej, która stwarza świat osobny, mistyczny, zamknięty dla całego otoczenia, a przeto tem droższy.

Jak odblask dawnej poezyi XIII wieku wydają się dalsze uwagi Raffaeli, że miłość jest sprężyną cnoty, że oddala od człowieka brzydkie wady i namiętności, że jest źródłem wszelkiego dobra.

Czcze to już wyrazy, bez znaczenia.

Donna Margherita, która zrazu w dobrych radach Rafaeli najrozmaitsze widzi sprzeczności, w końcu zupełnie się na to zgadza, że wybranie sobie przyjaciela jest moralną i towarzyską koniecznością. Dojście do tego przekonania było tem łatwiejsze, że mentorka umiała swej uczennicy w rozmowie podsunąć nazwisko znajomego, który zupełnie mógł odpowiadać jej marzeniom.

Margherita rozłącza się z Raffaelą z postanowieniem, aby być wprawdzie „cnotliwą i niewinną małżonką", ale zarazem, aby wybrać sobie kochanka, którym ma być messer Aspasio.

Oto książka, która się bardzo licznych doczekała wydań.

Wskutek wolnych obyczajów było nieślubnych dzieci w tem społeczeństwie bez liku. Bastardy wychowują się w kole rodzinnem, razem z legalnemi dziećmi i to nietylko na dworach tyranów, jak n. p. w Ferrarze, ale i w domach klas średnich.

Społeczeństwo ma przynajmniej cywilną odwagę przyznawania się do swoich błędów i łagodzić los dzieci.

Podobnie jak w starożytności, kiedy Hetera zajmowała dość wybitne stanowisko w kobiecym świecie, stojącym poza rodziną, tak i teraz z tłumu pospolitych kobiet, chodzących po ulicy z dzwonkami, występuje osobna klasa niewieścich piękności, której nawet zgryźliwa komuna nie zawsze każe przywdziewać żółtą suknię. Są to cortegiane honeste, wynik już wolniejszych pojęć,

kobiety, które z tego lub owego powodu wykoleiły się ze zwykłych torów moralnego życia, które jednak osłania pewien urok piękności i wdzięku. Nie należą one do brutalnego konkubinatu średnich wieków, upiększa je pewna artystyczna dążność. Indywidualizm schodzi nawet w owe sfery społeczeństwa.

W Sienie zasłynęła przez pewien czas Tullia d'Aragona, do której Ercole II z Ferrary napisał cały szereg miłosnych sonetów. Córka kardynała d'Aragona, jako młoda dziewczyna uciekła zdaje się, po Sacco di Roma, z matką z Rzymu do Sieny, gdzie, jak pisze Aretino, „nabrała dobrego obyczaju i nauczyła się mówić po sieneńsku" — „la fanciulla imparo ad essere virtuosa ed a parlar senese".

Obyczaj ten zachwycał jej znajomych, pisano o niej, że ma „ottimi e divini costumi". Przebywając później częścią w Rzymie, częścią w Ferrarze, Wenecyi i Florencyi, umiała shołdować sobie cały szereg najznakomitszych poetów, literatów i mężów stanu. Do wielbicieli jej należeli: Bernardo Tasso, Varchi, Ercolo Bentivoglio, kardynał Hipolit de' Medici, Filippo Strozzi, z Sieneńczyków Bernardo Ochino słynny później sekciarz religijny i Claudio Tolomei.

Dom Julii stawał się wszędzie ogniskiem literackiego i politycznego życia, sama była poetką, „vera regina di Parnaso", pisała sonety, które w znacznej części poprawiali przyjaciele. W Wenecyi wyszedł w r. 1547 cały zbiór jej poezyj, wraz z różnemi innemi sonetami, któremi znajomi ją obsypywali.

W Brescyi, w pinakotece Tosio, znajduje się jej portret pęzla Moretta, przedstawiający uroczą kobietę o spojrzeniu pełnem czaru.

Tullia była bardzo muzykalną, pięknie śpiewała, zadziwiała swą wymową, z usposobienia wszakże zimna, jakby z marmuru, postępowała tak roztropnie, że ją zwano „spokojną Syreną". Mówiono, że w jej oczach nigdy łez nie widziano.

Pomiędzy włoskiemi heterami czasów Odrodzenia wyrównywały jej swym blaskiem tylko Imperia i Caterina di San Celso.

Jeden ze współczesnych pisze, że „illustrissima signora Tullia de Aragona słynie z niezliczonych zalet i że więcej ma zasług, aniżeli wszystkie inne kobiety przeszłości, teraźniejszości i przyszłości".

Około r. 1535 osiadła Tullia w Sienie, gdzie podbijała serca,

jak zawsze, ale i mieszała się do polityki stronnictw, rozdzierających wtedy Rzeczpospolitą. Z wierszy, które tam do niej pisano, wypływa, że w miejskich rozruchach o mało życia nie postradała i że musiała uciekać do Florencyi „prawie bez odzienia i w opłakanym stanie ducha i ciała". Stało się to zapewne w latach 1545 albo 1546.

W mieście Medyceuszów umiała wszakże wkrótce zapanować swemi wdziękami i zręcznością nad uczonym zwłaszcza światem. Nazwano ją tam „Cortegiana delli Accademici", pisano do niej cały nawał sonetów. Ale zawiść zapewne innych kortegian, może Nanniny Zinzera, Totty lub Fioretty z Bolonii, chciała ją zmusić do zastosowania się do praw o ubiorach kobiet złego życia, do przywdziania żółtego welonu.

Biedna „poetessa", upokorzona do najwyższego stopnia, użyła wszelkich swoich wpływów, groziła przyjaciołom swym wyjazdem z Florencyi, udała się wreszcie do wielkiej księżny, aby od siebie odwrócić surowość prawa.

I zwyciężyła. Kurtyzanie-poetce pozwolono chodzić bez żółtego welonu.

Mimo to Tullia wyprowadziła się później do Rzymu i tam umarła opuszczona, zapisując bractwu „del Crocifisso" część skudów stanowiących jej majątek, a za resztę zamawiając msze za swoją duszę w Sant' Agostino.

Popełniałoby się jednak wielką niesprawiedliwość wobec kobiecego świata XIV i XV wieku, gdyby się go sądziło tylko po kortegianach i rozluźnionych węzłach małżeńskich. Był to chwilowy skutek czasów przejściowych. Z jednej bowiem strony rodzice, podobnie jak dawniej, rozporządzali ręką córki, nie pytając się bynajmniej o jej sympatye i skłonności serca, z drugiej kobieta mężatka stawała się o wiele wolniejszą, aniżeli w wiekach średnich. Tyrania rodziców wobec córek nie dawała się już pogodzić z nowemi prądami czasu, a ztąd powstawało nadużywanie wolności.

Ówcześni noweliści włoscy, którzy z upodobaniem dwie trzecie prawie swoich tematów poświęcają niewierności żon, przecież tu i ówdzie podnoszą niewinność kobiet, pomimo, że cnota w opowiadaniach i anegdotach mniej bywa zajmującą i ponętną, aniżeli kreślenie lekkich obyczajów.

Na moralne wyswobodzenie się kobiet z więzów średniowie-

cznych wpływały niesłychanie stosunki gmin włoskich; kobieta zaczynała się czuć obywatelką i pośrednio brała bardzo żywy udział w publicznem życiu.

W czasach bitwy pod Montaperti nie widzimy jeszcze kobiety działającej. Tłumy niewieście garną się do kościołów i modląc się obchodzą miasto w procesyi. Ursilia, kobieta gminu, która wiedzie niewolników florentyńskich na postronku, to tylko wyjątkowy wyraz wzburzonych namiętności ludu.

Przeciwny obraz przedstawia nam się w blisko trzy wieki później. Gdy 29 stycznia 1554 przybywa Piero Strozzi, aby objąć dowództwo siły zbrojnej i poleca uzupełnić fortyfikacyę miasta, kobieta sieneńska występuje już jako obywatelka, jako działająca patryotka.

Błażej de Montluc, ów dzielny Gaskończyk, który wówczas pozostał w murach Sieny, aby bronić miasta, tak pisze w barwnych swoich pamiętnikach:

„— — Nigdy nie było mniej, jak cztery tysiące ludzi przy robotach, a Sieneńczycy pokazywali mi wielką ilość patrycyuszek, noszących na głowie kosze pełne ziemi.

„Jak długo żyć będę — mówi — zawsze będę podnosił wasze imię Sieneńki, aby przeszło do potomności, gdyż zaprawdę, jeżeli kiedykolwiek kobiety były godne nieśmiertelnej sławy, to wy niemi jesteście.

„Jak tylko naród sieneński postanowił bronić swojej wolności, wszystkie kobiety sieneńskie podzieliły się na trzy kompanie. Pierwszą prowadziła signora Forteguerra, ubrana w kolor fioletowy, równie jak jej towarzyszki, niby nimfy w krótkich spodnicach, z pod których widać było obuwie; na czele drugiego oddziału stała signora Piccolomini, w czerwonej atłasowej sukni, kolorze jej kompanii; trzeci oddział, biały, prowadziła signora Livia Fausta.

„Każdy z oddziałów miał piękną dewizę wypisaną na swym sztandarze.

„Należało do nich trzy tysiące kobiet: patrycyuszek i mieszczanek. Bronią ich były rydle, szufle, kosze i faszyny.

„Tak przystrojone sypały szańce.

„Monsieur de Termes — mówi Montluc — który mi często o nich zdawał sprawę, zapewniał, że w życiu czegoś piękniejszego nie widział.

„Sieneńki ułożyły pieśń na cześć Francyi. Dałbym najpiękniejszego konia z mojej masztarni, gdybym dzisiaj miał ten hymn pod ręką".

Tak wspominał francuski wojownik w swej starości sieneńskie kobiety, a nic tak dobrze, jak ten opis, ich nie charakteryzuje.

Pełne entuzyazmu, dzielne, poetyczne, w najtragiczniejszej chwili jednak nie zapominające ubrać się do twarzy.

„Cerveaux bizarres" — powiada Montluc.



ROZDZIAŁ TRZECI.

CECCO ANGOLIERI I SIENEŃSKA POEZYA.

I.

Della Valle, autor słynnych „Listów z Sieny“, chciał tłómaczyć niestałość usposobienia tamtejszej ludności niestałością wiatru. Czcigodny Padre, wyprzedzając dzisiejsze rozumowania o wpływie przyrody na właściwości narodów, szedł w tej mierze za daleko, ale jego powiedzenie dowodzi tylko, że Sieneńczycy znani byli jako lekkoduchy: zmysłowi, namiętni, pobożni aż do ascetyzmu, albo bluźniercy i skeptycy, pełni szlachetnych porywów, a w gniewie gotowi wymordować całą Sienę i zburzyć wszystkie jej pałace.

„Dziwaczne mózgi“!

Typem takiego skrajnego Sieneńczyka, bluźniercy bryzgającego niemoralnością w twarz wszystkim miejskim powagom, ale typem mimo to wielce sympatycznym, był ich pierwszy znakomity poeta Cecco d'Angolieri.

Cecco nie mógł znieść fałszu, udanej pobożności, ukrytych grzechów, a tych miał w najbliższej rodzinie pod dostatkiem. Wolał grzeszyć otwarcie.

Rodzina Angolierich liczyła się do cechu bankierskiego, do arte del cambio. Dziad Cecca, Solefica sprawował w latach 1230 do 1233 pieniężne interesa papieża Grzegorza IX.

Zamożni, ale bardzo skąpi, należeli Angolieri do stronnictwa Gwelfów.

Ojciec poety, Messer Angoliere Angolieri, piastował rozmaite urzędy gminne, był w r. 1262 operajem kościoła św. Grzegorza,

w r. 1288 brał udział wraz z synem w wyprawie przeciw Arezzo. Po roku 1250 ożenił się z Madonną Lizą Salimbeni i miał z nią troje dzieci. Z nich tylko o jednym synu mamy wiadomość, właśnie o poecie Ceccu, który się urodził około roku 1258.

W drugiej połowie XIII stulecia zaczęto zaprowadzać we Włoszech kongregacyę zwaną „Cavalieri gaudenti", która powstała w Languedoc, w Tolozie z powodu szerzenia się Albigenzów i miała za zadanie bronić wiary przeciw heretykom, kościoła przeciw uzurpatorom, zwalczać burzliwe żywioły, ochraniać wdowy i sieroty przed uciskiem i lichwą.

Do konfraterni mogli należeć mężczyźni i kobiety, nie potrzebowali zrywać z rodzinnem życiem i mieszkać w klasztorze, schodzili się tylko na wzajemne narady i religijne praktyki. Ubiorem ich była biała tunika a na wierzchu czarny płaszcz, z czerwonym krzyżem.

Było to ściśle arystokratyczne bractwo, przyjmowano tam tylko osobistości zamożne, rycerskiego rodu, a kobiety, siostry, nosiły tytuł „militesse", „equitesse".

Zakon niebawem minął się ze swem przeznaczeniem, nie wiele się troszczył o sieroty i o walkę przeciw lichwie, ale natomiast bracia i siostry bawili się dobrze, urządzali wspólne uczty i więcej lud gorszyli, aniżeli nawracali.

Właściwa ich nazwa we Francyi była: milites Jesu Christi gaudentes, we Włoszech przezwali się rycerzami Maryi: Fratres Virginis Mariae gloriosae, Frati della Madonna, ale w ustach ludu stali się „wesołymi braćmi", fratres gaudentes.

Najprzód rozszerzyli się w północnych Włoszech, gdzie ich kościół używał w walce przeciw sekcie Patarów, następnie pozakładali swe bractwa w Pizie, w Orvieto i w Arezzo. W Sienie zaś pierwszą o nich mamy wzmiankę w r. 1275, a znaleźli oni tam wielu adeptów, gdyż ich kapituła odbyła się w Sienie w r. 1280.

Bardzo często się zdarzało, że mąż i żona neleżeli do bractwa; jedna z pań sieneńskich podpisywała się: Militessa uxor Domini Joannis de Roja militis, a Madonna Lisa Salimbeni Angolieri i Messer Angoliere Angolieri wpisali się także do tej kongregacyi w roku 1280.

Oboje Angolieri byli za skąpi, aby jak wielu innych braci i sióstr gaudentych wesoło prowadzić życie, a zresztą w późnym już wieku przywdziali płaszcz czarny, więc też rzetelnie wyko-

nywali reguły konfraterni, dużo pościli, oddawali się sumiennie przepisanym praktykom religijnym, a zapewne i nie brali udziału w głośnych ucztach, ślubnych festynach i publicznych przedstawieniach.

Byli więc pod tym względem wzorowymi rycerzami Maryi, ale dom ich był stekiem sknerstwa, hipokryzyi i udanej pobożności. Dzieciom szczędzono wszytkiego a matka dawała cichaczem co mogła przyjacielowi domu, niejakiemu Mino Zoppo, o którym dobrze nie wiemy, w jakim do rodziny Angolierich stał stosunku, czy był krewnym Madonny Lisy, czy jeszcze bliższym był jej sercu.

Małżeństwo żyło ze sobą w niezgodzie, ojciec uciekał do miasta a gdy czasami doszło do wielkiej kłótni, to przyjaciel Zoppo bywał pacyfikatorem.

W takiej rodzinie wychował się Cecco, więc rzecz prosta, że żywy, pełen talentów i fantazyi chłopak nienawidził domu i rozpuścił się. Matka dawała pieniądze „pacyfikatorowi" a chłopcu wszystkiego skąpiła. Tego synalek nie mógł jej nigdy darować. Zresztą całe bractwo gaudentych ze swemi pozorami pobożności stało mu kością w gardle. „Czyż nie mam dość powodów do zgryzoty, żalił się w swych wierszach, mając w domu — brata Gaudentego"!

Vedete ben s'io debbo esser dolente!
Lasciamo star che non ha in sè ragione:
Ma che é vedersi in casa un fra Godente? —

Jako młody człowiek musiał brać udział w pospolitem ruszeniu, w oblężeniu miasteczka Turri na Maremmie w r. 1281, ale nie dał tam dowodów wojskowej karności. Oddalił się bowiem bez pozwolenia dowódzcy, za co po dwa kroć został skazany na grzywny po ośm lirów pro sua absentia. Grzywny jednak na niewiele się przydały, gdyż w r. 1282 znów aż trzy razy go karano za podobne przestępstwa.

Siena go nie cieszyła. Chciał się więc wyrwać z przykrych dłań domowych stosunków i na własną rękę dojść do stanowiska.

Jeden z kardynałów, jego przyjaciel — opowiada Boccaccio — został papieskim legatem w Ankonie. Cecco postanowił z tego zdarzenia skorzystać, udać się do kardynała i uzyskać u niego jaką posadę. Nie mając jednak pieniędzy na drogę, prosił ojca,

aby mu dał sześciomiesięczną zaliczkę na zwykłą jego pensyę. Ze względu na chwalebny cel podróży, ojciec mimo swego skąpstwa udzielił mu żądaną kwotę.

Gdy się Fortarrigo, jeden z sieneńskich znajomych Cecca o tem dowiedział, przyszedł do niego z prośbą, aby go wziął w podróż za swego służącego, obiecując, że wszystkie jego rozkazy będzie spełniał sumiennie.

Cecco nie chciał zrazu przystać na taką propozycyę, bo Fortarrigo należał do hulaszczej młodzieży, lubił pić i grać w kości, przyjaciel jednak tak bardzo nalegał, że Cecco nareszcie się zgodził.

Pierwszy nocleg wypadł im w Buonconvento. Cecco spokojnie spać się położył a służący cichaczem poszedł do szynku. Tam przegrał niebawem trochę pieniędzy, które miał ze sobą i całe ubranie, tak, że tylko w koszuli wrócił do austeryi. Skorzystał jednak z tego, że Cecco spał twardo, ubrał się szybko w jego suknie, wziął mu pieniądze i wrócił napowrót do szulerni, próbując szczęścia na nowo.

Ale szczęście i tym razem mu nie sprzyjało, przegrał znów i pieniądze i ubranie i znalazł się jak przed chwilą li tylko w koszuli.

Zrana wyspowiadał się swemu służbodawcy, że ubranie zastawił i prosił o trzydzieści soldów, aby je mógł wykupić.

Cecco rozgniewany, mając tylko jakąś resztkę podróżnej fortuny, nic nie dał, wsiadł na konia i pojechał w drogę. Fortarrigo biegł jednak za nim w koszuli, a gdy za miastem zobaczył chłopów pracujących w polu, zaczął wołać: „chwytajcie! chwytajcie! złodzieja, który mi ukradł konia i ubranie“!

Chłopi byli przekonani, że Cecco jest złodziejem a wszelkie jego zaklęcia na nic się nie przydały, ściągli go z konia, zdarli ubranie i oddali Fortarridze.

Cecco znalazł się na drodze jak Łazarz, wrócił piechotą do oberży, pożyczył sobie ubrania i ukrywał się u krewnych w Corsignano, dopóki nie minęło sześć miesięcy i ojciec mu dalszej pensyi nie wypłacił.

Ojciec nie wierzył już, aby synowi i kardynalskie znajomości na cośkolwiek się przydały, wolał go mieć pod okiem w Sienie, a nie mogąc sobie z nim poradzić, wyszukał mu żonę. Narzeczona musiała być bogatą, bo była brzydką i nie młodą.

Cecco bronił się jak mógł, ale regiment ojcowski był surowy, trzeba było iść do ołtarza.

Rodzinnego nazwiska tej donny nie znamy, ale portret jej pozostawił nam sam małżonek w zabawnym wierszyku.

II.

„Kiedy moja żona — śpiewa Cecco w przystępie rozpaczliwego humoru — rano wstała z łóżka i jeszcze się nie pomalowała, to niema na świecie tak brzydkiego grata, któryby w porównaniu z nią czemś zachwycającem się nie wydawał".

„Tak dalece twarz jej wszelkiej jest pozbawiona piękności. Jak długo nie użyła pudru, ołowiu, ałunu, nie potarła się różnorodnemi szmatkami, zdaje się być jakąś przeklętą czarownicą. Ale jak się umizdrzy, otynkuje, to nie ma takiego, któryby do niej nie zapłonął miłością".

Quando mia donna esce la man' del letto,
Che non s'ha posto ancor del fatibello.
Non ha nel mondo si laido vaselo
Che, lungo lei non paresse un diletto,
Chosi ha il viso di belezze nette,
Infin ch'ella non cerne al buratello
Biacca, allume, scaglinola e bambagella:
Pare a vedere un segno maladetto!
Ma rifassi d'un liscio smisurato,
Che non e' uom che la veggia in chell' ora
Ch'ella no'l faccia di se' nnamorato.

Biedny Cecco cierpiał jakiś czas, miał nawet sporo dzieci z malowaną żoną, ale niebawem się pocieszał poza domem, grał w kości, przepędzał wieczory w szynkach z wesołymi towarzyszami i gdzie mógł zdradzał swoją magnifikę.

Trzy rzeczy go tylko zajmowały: kobieta, gra i knajpa.

Tre cose solamente sommi in grado:
Cioé la donna, la taverna e'l dado.

W końcu jednak zakochał się na prawdę, a serce jego posiadła nie żadna wyidealizowana Beatrice, ale świeża, hoża dziew-

czyna, Becchina, córka szewca w Sienie, która tyle miała wdzięku, że gdy starzec na nią spojrzał stawał się młodzieńcem.

Chi la sguarda nel viso
Sed egli é vecchio, diventa garzone.

Jego księga sonetów, „Canzoniere", jest wynikiem starganej duszy, tego co go cieszyło i bolało. Tam żółć swą wylewał na ojca i matkę, a zarazem wyrażał obawę, czy go Becchina nie zdradza.

— Babbo, Becchina, l'amore e mia madre — to treść owych poezyj.

Cecco był sympatycznym i dobrze wychowanym człowiekiem bello e costumato uomo, umiał dobrze władać szpadą i sztyletem, ale oczywiście złe towarzystwo i złe życie musiały z czasem szkodliwie wpłynąć na jego umysł i zasady.

Należał on do sieneńskiej bohème, do której nie mało się liczyło młodzieży. Szczególnie niedobry wpływ miał na niego Ciampolino Ugurgeri „gavazzatore", wesoły urwisz, a wskutek przyjaźni z nim, zdawało się nieraz naszemu poecie, że się w Ciampoliniego przemienił:

Io feci di me stesso un Ciampolino
Credendomi da lui essere amato.

Takich hulaków było więcej. Wiecznie siedzieć za kantorem i rachować ojcowskie zyski, a na rozrywkę chodzić do Franciszkanów na nieszpory, tego młoda, burzliwa młodzież na długo wytrzymać nie mogła.

Neri Piccino, podobno syn Farinaty, Messer Corso, który jak się zdaje, później został głową florentyńskich „Neri", sama młodzież zamożnych i znakomitych domów schodziła się z Ceccłem i Ciampolinem. Nazywano ich krótko, po zdrobniałem imieniu, były to postacie do których zwracały się serca panien i mężatek.

Z rodu Tolomeich należał tam „Moco, syn Messer Piera; z familii Petroni „Pepo" zwany „accoridore", dalej jakiś „Mico" niedowiarek, któremu nadano przydomek „eresiarca" i Acco di Fortarrigo Piccolomini.

Także Capocchio, którego 16 września 1289 spalono w Sienie, jako alchemika i fałszerza, należał do tych wesołych towarzyszów.

Dante znał Cecca, a że bardzo cenił jego talent, więc go gnie-

wało, że sieneński poeta tylko swe zmysłowe do Becchiny pisze wiersze. Prawdopodobnie poznał się Dante z Angolierim w czasie wojennej wyprawy Florentyńczyków przeciw miastu Arezzo, w której także i Sieneńczycy brali udział, stojąc po stronie Florencyi. W sieneńskim kontyngencie znajdował się Cecco i walczył w bitwie pod Certomondo, gdzie także był i Dante Alighieri, jako nie głośny jeszcze w Toskanii poeta.

Podobnie jak często pomiędzy innymi ówczesnemi literatami tak i pomiędzy nimi zawiązała się podjazdowa wojna na pióra. Trzy razy Angolieri o Dantem wspomina w swych sonetach, w jednym odpowiada wielkiemu Florentyńczykowi, że nie myśli przestać pisać wierszy o Becchinie. Uwagi Dantego musiały dotknąć Cecca, który był starszy wiekiem, a może wówczas jeszcze bardziej znanym od Alighierego poetą.

Dość ostro on się z nim rozprawił:

E se di tal matera vuoi dir pine
Rispondi, Dante, ch'io t'avro a mattare:
Ch'io sono il pungiglione e tu sé il bue.

Na tem zapewne zakończyła się poetyczna korespondencya. Dante marzył dalej o Beatrycy, Cecco upajał się swoją Becchiną i spóźniał się czasem do domu, tak, że go podesta skazał 11 lipca 1282 na grzywnę dwudziestu soldów, ponieważ po trzeciem dzwonieniu szedł w nocy ulicą. A nawet w dziewięć lat później nie przywykł był jeszcze słuchać uderzeń magistrackiego dzwonu, gdyż w r. 1291 nałożono nań za podobne przewinienie grzywnę 25 soldów. Rzecz jednak ciekawa, że tę grzywnę złożyli za niego Ugazzo, golarz i Puccio inny rzemieślnik, zapewne, jak on gracze.

Becchinę kochał on całą namiętnością południowca, a gdyby mu był kto powiedział, że zostanie cesarzem, jeżeli ją porzuci, byłby był go wyśmiał i przy niej pozostał.

Io ho in tal donna lo mio core assiso
Che chi dicesse: Ti fo imperadore
E sta che non la veggi per due ore
Si li dirci: Va, che tu sii ucciso.

Wyobrażenia prowensalskie, że miłość uszlachetnia i jest wszystkiego dobrego początkiem, były tak wówczas głęboko w poetycznych umysłach zakorzenione, że nawet Cecco wobec swojej

Becchiny staje się pod tym względem chwilowo wielkim idealistą. „Wszelkie dobro — powiada — powstaje z miłości, jak owoc z kwiatu", a bez Becchiny nie byłby poetą. „Idź w świat mój sonecie, pisze, i powiedz wszystkim zakochanym, żeś powstał na rozkaz Becchiny.

Czy Becchina jest godną tej miłości, w tej mierze ma pewne wątpliwości. To go boli i to mu spać nie daje. Często wściekłość go porywa, sądzi, że w kochance dobroć serca nie dorównuje jej piękności. „O gdybyś była tak cnotliwą, jak jesteś uroczą" woła zrozpaczony. W tym miłosnym gniewie, przezywa ją, mówi, że gorszą jest od Saracenki.

Cecco pięć lat utrzymywał stosunek z Becchiną. „Cinqu'anni ho tempestato su quel mare" powiada. Romans trwałby był jeszcze dłużej, ale Becchina zaczęła myśleć o pójściu za mąż. Gdyby zresztą Cecco miał był grosze w sakwie, to może dziewczyna wierniejsząby mu była pozostała, ale poeta w ciągłych był pieniężnych opałach a Becchina musiała coraz to większe na stroje i na przyjemności robić wydatki.

Cecco nie mógł sobie dać rady i narzeka na nią, że żąda takich zbytków, jakichby jej sam Mahomet dostarczyć nie zdołał. Skargi na biedę, na brak pieniędzy mnożą się w jego sonetach. Narzeka, że pieniądz bardziej się go boi jak dyabła, tak od niego ucieka.

Più che del diavol di me han paura.

Te ubolewania wszakże na nic się nie przydają, gdyż ojciec ani myśli się dać przebłagać a przyjaciele także pożyczać nie chcą. Bez pieniędzy, powiada, nie ma co na tem świecie robić, najlepiej brzuch sobie rozpruć sztyletem.

In questo mondo, chi non ha moneta
Per forza é necessario che si fiechi
Un spiede per lo corpo.

Melancholia go porywa, a jak jeden z włoskich krytyków zauważył, Cecco jest pierwszym w ich literaturze poetą, który wogóle użył tego wyrazu. Rozpoczyna się duchowy rozstrój, modernizm.

Cecco mówi o sobie, że boleść go zrodziła, a melancholia wypiastowała:

E ingenerato fui dal fitto duolo
E la mia balia fu malinconia.

Po sto razy na dzień w smutnem swem sercu rozważa, czyby sobie życia nie odebrać.

Io ho si tristo il cor di cose cento
Che cento volte il dì penso morire.

Jak się romans z Becchiną zakończył, nie wiemy, zapewne, jak wszystkie podobne stosunki. Cecco nie miał pieniędzy, a Becchina poszła za mąż.

Cynizm swój posuwa Cecco najdalej w sonetach, w których wspomina o ojcu lub matce. Trudnoby znaleźć w jakiejkolwiek literaturze świata tego rodzaju przekleństwa i złorzeczenia, przeciw własnym wymierzone rodzicom jak u niego.

Najbardziej go gniewa, że ojciec żyje i żyje, ma lat ośmdziesiąt i że po nim nie można się doczekać spuścizny. Matkę ma w podejrzeniu, że go otruć chciała, że mu w czasie choroby dawała powoli zabijającą truciznę „aby się stał lepszym, moralniejszym". Gdy udawał, że drzemie, przychodziła do niego z wyrazem na twarzy zbrodniczym, ponurym, była straszniejszą od Meduzy.

Su lo letto mi stava l'altra sera
E facea dritta vista di dormire
Ed io vedi mia madre a me venire
Empiosamente e con malvagia ciera.

Złym jej duchem był ów Mino Zoppo, którego poeta nienawidzi.

Ojciec Cecca umarł wkrótce po roku 1296, sam poeta przeżył go zaledwie o lat siedm, gdyż z przechowanych w Sienie dokumentów okazuje się, że w lutym roku 1313 już się toczyła po nim pertraktacya spadkowa.

Z pięciorga pozostałych dzieci dwoje jeszcze było małoletnich a na spuściźnie tyle ciężyło długów, że spadkobiercy się jej zrzec musieli.

Włoscy krytycy z upodobaniem nazywają Cecca „poetą humorystą". To określenie jego talentu nie zdaje mi się być właściwem, humor nie jest główną jego cechą, ale satyra, zniechęcenie do świata, dużo goryczy wypowiedzianej w sposób lekki, wdzięczny, a w niektórych jego wierszach wieje już prawie ten

sam duch, co w poezyach Heinego. Za przykład niech posłuży wierszyk, który przytaczam w tłómaczeniu prozą:

„Gdybym był ogniem, spaliłbym świat; gdybym był wiatrem, zburzyłbym wszystko; gdybym był wodą, zatopiłbym ludzkość; gdybym był Bogiem, zrzuciłbym ją w otchłań".

„Gdybym był papieżem, zniszczyłbym chrześciaństwo; gdybym był cesarzem, czy wiecie, cobym uczynił? wszystkimbym głowy pościnał".

„Gdybym był śmiercią, nie odstąpiłbym mego ojca; gdybym był życiem, nie chciałbym z nim przestawać a podobnie zachowałbym się i wobec mej matki".

„Gdybym był Cecciem, jak nim byłem i jestem, zagarnąłbym wszystkie ładne, wesołe dziewczęta a stare i brzydkie baby innymbym zostawił".

Mimo tych wymyślań na ojca i matkę, większa część sonetów Cecca sprawia na nas sympatyczne wrażenie, zwłaszcza, że poeta ubiera swe myśli we wdzieczną i lekką formę.

Wiersze też jego były nadzwyczaj rozpowszechnione i zdaje się, że tak je powtarzano, jak owe Carmina burrana, które przychodziły z Północy do Włoch.

W samej Sienie nie miał Cecco równego sobie talentem poprzednika, a mianowicie żadnego tej miary lirycznego poety. Około roku 1250 żył tam rimatore Messer Folcacchieri, ale pozostałe po nim wiersze są raczej cennemi dokumentami rozwijającego się języka włoskiego, aniżeli dowodem nowych poetyckich prądów.

Natomiast jeżeli się rozpatrzymy pomiędzy współczesnymi mu poetami na Północy, to znajdziemy pewne pokrewieństwo pomiędzy nim a Francuzem Rutebeufem, który w podobnej formie i w podobny sposób opiewał swoją nędzę, swoją namiętność do gry i narzekał, że pojął za żonę, zapewne żeby mieć przy niej utrzymanie, pięćdziesięcioletnią brzydką i chudą kobietę.

Ale Cecco ma piękniejszą formę wiersza i jest głębszy, aniżeli francuski trubadur.

Wypowiada on wojnę całej przeszłości, zapomina o gładkich strofach prowensalskiej poezyi, o idealnej miłości, o kasztelance, od której rycerz pożycza barw na turnieju, o erotycznym albo religijnym mistycyźmie i śmieje się lub płacze, jak każdy inny

żyjący człowiek, jest poetą wyrosłym na ojczystym gruncie, synem włoskiego ludu.

Nadto przebija się w jego wierszach owa wrażliwa zmienna sieneńska dusza, owo chęć do gry, do widowisk, chęć używania. Ten sam człowiek, który wypisuje na rodziców najcięższe obelgi, który tylko czeka na śmierć ojca, pisze w chwili, kiedy jest pod wrażeniem moralnych zasad, sonet wynoszący przywiązanie do rodziny i powiada, że temu, kto o swoim ojcu źle mówi, powinno się język uciąć, ugotować go i dać pożreć psom i wilkom.

Vorrei che fosse cotto, e poi mangiato
Dagli uomin no, ma da' lupi e da' cani.

Nie był on też tak złym człowiekiem, jakby po niektórych jego sonetach sądzić można, ale umysłem porywczym, a nieszczęśliwe domowe stosunki doprowadzały go do rozpaczliwego gniewu, nad którym zapanować nie umiał.

Cecco mimo swych błędów jest w literaturze włoskiej XIII wieku jednym z najcharakterystyczniejszych talentów, a przedewszystkiem Sieneńczykiem z krwi i kości. Ta sama nierozmyślność, gwałtowność, skłonność do miłosnych przygód, którą w nim widzimy, cechuje także późniejszych sieneńskich nowelistów, których było sporo. Illicini, Gentile Sermini, Fortini, Bargagli, Nelli i inni, to zastęp lekkich, zmysłowych pisarzy, których prawie nic innego nie zajmuje, jak tylko miłosne anegdoty, oczywiście niezbyt obyczajne.

Lanzi powiedział o malarskiej szkole w Sienie: „lieta scuola fra lieto popolo", z większem prawem możnaby powiedzieć o sieneńskiej literaturze, że jest pogodną w pogodnym narodzie.

III.

Ilustracyą zresztą owej lekkości Sieneńczyków jest założenie owego towarzystwa rozrzutników, które z końcem XIII wieku tyle we Włoszech narobiło hałasu.

Dwunastu z sieneńskiej „złotej" młodzieży postanowiło zabawić się. Złożyło ogromną na ówczesne stosunki sumę dwustu szesnastu tysięcy florenów, każdy po równej części dał ośmna-

ście tysięcy. Nazwano ich Brigata spendereccia a do tej brygady należeli: Niccolo di Nisi, zdaje się, że z rodu Salimbenich, prezes towarzystwa, dalej Lano, Stricca, Caccio d'Asciano, Abbagliato, o których Dante wspomina, a prócz nich jeszcze: Tingoccio, Aluin, di Togno, Ancaiano, Barbolo, Mugaro i Fainotto.

Towarzystwo miało niby to mieć cechę zakonną, drwić z braci Gaudentych. Młodzież ułożyła sobie reguły postanawiające, że tylko wspólne wolno im będzie robić wydatki, a gdyby który na własną rękę chciał pieniądze trwonić, będzie z klubu wykluczony, jako niegodny, aby doń należeć.

Przy Via Garibaldi, blisko Bariery San Lorenzo, stał jeszcze w nowych czasach dom zwany La Consuma, który według tradycyi początkowo był wspaniałym, owemu klubowi służącym pałacem. Każdy z dwunastu wspólników miał tam swój pokój jak najwygodniej i jak najzbytkowniej urządzony, a prócz tego były wspólne komnaty. Tam Brigata wyprawiała uczty, po których wyrzucano przez okna srebrne i złote naczynia dla ulicznej gawiedzi.

Benvenuto da Imola, komentator Dantego, opowiada, że członkowie klubu korzystali z każdej sposobności, aby wielkie dawać obiady i jak tylko do Sieny miał przybyć jaki gość znakomity, wychodzili naprzeciwko niemu, zapraszali do siebie i prowadzili go z wielkiemi honorami do pałacu, aby go módz świetnie przyjąć i bogatemi obdarzyć podarunkami.

Kuchnia ich niebawem wielką zyskała sobie sławę, wymyślali nowe potrawy, pomiędzy innemi kapłony i bażanty przyrządzali w nowomodny sposób ze śliwkami, albo kazali sobie podawać złote monety w potrawce, które oczywiście służyły jako podarunek dla ubogich.

Zbytki jednak trwały krócej, aniżeli się spodziewać było można, po dziewięciu miesiącach zabrakło pieniędzy, a niektórzy z klubowców zakończyli nędzne swe życie w szpitalu.

Dante skazuje jednego z nich Caccia d'Asciano za to do piekła, ponieważ przetrwonił winnice i wielkie rodzinne lasy, a drugiego Abbagliatę z powodu, że swoje zdolności zmarnował.

E tranne la brigata in che disperse
Caccia d'Ascian la vigna e la gran fronde
E l'Abbagliata il suo senno proferse.

W sieneńskiej poezyi Brigata spendereccia pozostawiła bardzo cenne wspomnienie, gdyż była powodem, że Folgore da S. Gemi-

niano napisał dwanaście pięknych sonetów, stanowiących barwną ilustracyę towarzyskiego życia w Sienie.

Folgore żył z końcem XIII i w początkach XIV wieku, a chociaż się nazywa da S. Geminiano, przecież należy on już z powodu tych sonetów i całego swego poetyckiego usposobienia do Sieny. W tych wierszach, pełnych ruchu, obrazowości i ujmującej w formie prostoty, zwraca się on po dwa razy do Nicola di Nisi, do naczelnika Brygaty. Opisuje w nich zajęcia i zabawy na każdy miesiąc, jakim się oddaje sieneńskie towarzystwo.

Są to prawdziwe charakterystyki czasu. Dwa bardzo piękne sonety zajmują się polowaniem w lutym na sarny, jelenie i dziki, we wrześniu na ptactwo z sokołami i jastrzębiami. Marzec poświęcony rybołostwu, kwiecień używaniu pięknej na wsi przyrody. Szczególnie to wdzięczny, prawdziwie wiosenną świeżością tchnący obrazek.

D'april vi dono la gentil campagna
Tutta fiorita di bell'erba fresca
Fontane d'aqua che non vi rincresca
Donne e donzelle per vostra compagna.
. . . .

W maju festyny w mieście, kawalkaty na pysznie w rzędy i dzwonki przybranych koniach, kobiety rzucające kwiaty z okien i z balkonów, dziewczęta i chłopcy całujący się, bo ich upaja miłość i wesele.

W czerwcu villegiatura, pobyt na wsi wśród drzew pachnących, cały świat zakochany, rozmarzony pięknością przyrody. Lipiec na to przeznaczony, aby w mieście, wieczorem, wśród chłodnych murów urządzać wesołe obiady; tłuste kapłony, młode bażanty, sarnina — wszystko to już wyborne; w dzień tylko na ulicę nie można wychodzić. — W sierpniu najlepiej skryć się w góry albo oddechać morskiem powietrzem; we wrześniu, jak wspomniałem — polować! — Październik jeden z najweselszych miesięcy, w dzień winobranie, wieczorem tańce, a poeta lubi wino i zowie je „una bona medicina".

W listopadzie do wód, do Petriuolo, w grudniu niema nic lepszego do roboty, jak zapalić na kominkach „grandissimi fochi", ciepło się ubrać i bawić się w gry rozmaite, których wówczas znano nie mało.

Folgore nie ograniczył się na tych regułach używania życia,

napisał on jeszcze wieniec sonetów, jak spędzać każdy dzień w tygodniu, aby się nie nudzić i poświęcił je swemu przyjacielowi we Florencyi, Karolowi di Messer Guerra Cavicciuoli.

Inny poeta Cene della Chitara z Arezzo wydrwił wprawdzie w podobnie ułożonych sonetach poetyczne rozkosze Folgora, ale w jego rymach niema talentu.

Nie zawsze tak pokojowym bywał Folgore, jak w owych wierszykach; umiał on się czasami wznieść na wyżyny politycznej satyry, która wogóle była w Sienie bardzo rozpowszechnioną. Z przekonania Gwelf, uderza on w jednym ze swych sonetów na politycznych przyjaciół, że się w r. 1315 wraz z florentyńskimi Gwelfami i Robertem neapolitańskim dali pobić Ghibellinom pod Montecatini.

„Umożliwiliście zającom w lwy się zamienić" — woła do nich pogardliwie, a w swem uniesieniu samemu Bogu wypowiada posłuszeństwo, ponieważ pozwolił na upokorzenie Gwelfów.

Eo non ti lodo, Dio, e non ti adoro,
E non ti prego e non ti rengrazio,
E non ti servo, ch'eo ne son più sazio,
Che l'aneme di star en purgatoro...

Obok miłosnej poezyi, polityczna satyra najbardziej kwitła w tym narodzie, w którym stronnictwa zawsze stały w pogotowiu, aby z największą namiętnością na siebie uderzyć, w którym zresztą przewaga duchowieństwa ciężką swą rękę nieraz w straszny sposób ludności uczuć dawała. — Co chwila odgrzebują włoscy uczeni ze starych rękopisów urywki takich poezyj, które mniej lub więcej zręcznie napisane, prawie zawsze świadczą o wielkiej biegłości Sieneńczyków we władaniu rymowaną mową.

Do takich należy n. p. „Męczeństwo Rogiera", „La passione di Rugieri", poemat satyryczny z drugiej połowy XIII wieku, z którego się jeszcze część utrzymała.

Rogiera oskarżono w Sienie za to, że jadł w towarzystwie Patarinów i wymyślał na duchowieństwo. Postawiono go przed trybunał, przed biskupa i więcej jak stu „dzikich sędziów". — Wycierpiał tyle, pomimo, iż był niewinnym, iż porównuje swe losy do męki Chrystusa. Pod przybranemi nazwiskami Kaifasza, Piłata, Satanasza, Longina, wprowadza on do poematu osobistości, które brały udział w jego procesie.

Inna polityczna ballada z r. 1321, która się dotąd utrzymała, zwrócona jest przeciw hrabiemu d'Anagni, podeście w Sienie, którego grzechy autor wylicza w całym szeregu strof. Każda z nich kończy się wezwaniem humorystycznem: „wracaj hrabio zkąd przyszedłeś, na wieś".

„Deh Contin, torna in Campagna"!

W bardzo poważną nutę uderza autor politycznej satyry z r. 1262, z czasów po bitwie pod Montaperti, ułożonej w kształcie dyalogu pomiędzy słynnym Provenzanem Salvani a jakimś Rogierem.

Rugieri zdaje się winić o wszystko złe, jakie się dzieje w Rzeczypospolitej Priorów, którzy stają w sprzeczności z wszelkiemi zasadami chrześciaństwa, sprzyjając Manfredowi. Provenzano tymczasem, Ghibellin z przekonania, bardzo ostro występuje przeciw Gwelfom i rzymskiej kuryi. — Rugieri sądzi, że ten, kto grzeszy wobec praw chrześciańskich i przeciw nim występuje, jest z pewnością chorym na duchu. Provenzano mu odpowiada, że chyba ślepy i głupi może pokładać w papiestwie płonne nadzieje. W Rzymie — według niego — nic się nie robi prócz złego.

Rozmówiwszy się mniej więcej w ten sposób, zanoszą obydwaj Rogier i Provenzano modły do Chrystusa, aby tym Sieneńczykom sprzyjał, którzy komunę więcej od siebie samych i od swych krewnych kochają.

Do wybitnych sieneńskich polityczno-satyrycznych poetów należy Bindo Bonichi, urodzony w Sienie, w r. 1260. Był on w r. 1318 członkiem rządu, umarł r. 1337, a ciało jego spoczywa u Dominikanów w Sienie.

Pozostało po nim dwadzieścia kanzon, równej długości i równej budowy strof, tudzież sporo sonetów. Nie dorównywa on talentem i lekkością wiersza Angolieremu, ale gdzieniegdzie zdradza dużo pisarskiej siły. Sonety pochodzą z dojrzalszych jego lat, są też lepszym aniżeli kanzony pisane językiem. We wszystkich jego utworach przebija skłonność do moralizowania, a wiersze jego pełne są dosadnych uwag.

Każdy człowiek, powiada on, tyle złego w swem życiu czyni, ile tylko może. Ale od tej reguły, przecież jest wyjątek. Golarz dotyka brzytwą gardło swego klienta, a przecież je nie podrzyna.

Miłość jest dlań chorobą, a może o tem mówić, gdyż był zakochanym. Trzeba ją leczyć umartwieniem.

Niema człowieka zadowolonego ze swego stanu; szewc chce swego syna wychować na balwierza, a balwierz marzy o tem, żeby jego syn był szewcem.

Il calzolai' fa'l suo figliuol barbiere,
Cosi'l barbiere fa'l figliuol calzolaio.
Il mercante fa'l figliuol notaio,
Cosi'l notaio fa'l figliuol drappiere.

Wielką pięknością odznacza się sonet, w którym wylicza rzeczy, które oddać można, gdy się je bliźniemu zabrało, dobrej sławy tylko zwrócić już nie można, gdy zły język ją zniszczył.

Na mnichów wymyśla poeta z prawdziwą przyjemnością, zakonnik czy ubrany biało, czy szaro, czy brunatno, każdy wart nie wiele. — Jedną z największych, ale i najgwałtowniejszych kanzon wymierzył przeciw simonii, pysze i złym obyczajom duchowieństwa.

Bindo był w przyjaźni z Benuccim Salimbenim, także poetą, który do niego zgrabny napisał wierszyk. — Wogóle w tej starej Sienie dużo się kochało, dużo się krwi przelewało i dużo się pisało wierszy.

ROZDZIAŁ CZWARTY.

KATARZYNA BENINCASA.

I.

Wiek XIV był jedną z najsmutniejszych epok dla religii we Włoszech.

Kościół, wskutek długoletniego pobytu papieży w Avignonie, stał się więcej francuskim, aniżeli włoskim; cały kierunek duchowy chrześciańśtwa wychodził z Francyi, zwłaszcza, że większa część kardynałów należała do francuskiej narodowości, a król francuski coraz to większy wpływ wywierał na papieży. W Rzymie panowała anarchia, urbs liczyła zaledwie 17.000 mieszkańców a miastem i prowincyami, które należały do stolicy apostolskiej, zarządzali papiescy legaci, po większej części cudzoziemcy, którzy swoją złą administracyą, samowolą i okrucieństwami przyczyniali się do znienawidzenia kościelnej hierarchii. W Perugii rzuciła się jedna z patrycyuszek z okna na ulicę, aby ujść przed natarczywością francuskiego Abbé de Montmajeur, znanego ze swych miłosnych przygód, bratanka papieskiego legata, Gerarda du Puy. Niezrażony tym wypadkiem Abbé, wykradł niebawem inną Perugiankę, a „sprawiedliwy“ namiestnik kazał mu ją zwrócić mężowi pod karą śmierci ale — po dwóch miesiącach.

W roku 1370, w chwili, kiedy może najwięcej było potrzeba silnej ręki na stolicy apostolskiej, wybrało conclave kardynałów w Avignonie siódmego z rzędu francuskiego papieża, młodego, spokojnego, wielkiej pobożności kapłana, Piotra de Rogier, który najmniej ku temu usposobiony, ważną w dziejach papiestwa miał

odegrać rolę. Piotr de Rogier, chorowity, słabego charakteru, przybrał imię Grzegorza XI.

We Włoszech, gdzie coraz bardziej rosło oburzenie przeciw kościelnej hierarchii, miasta się buntowały, pytając się, dlaczego mają znosić tyranię papieży, którzy opuścili Rzym i łączą się z nieprzyjaciołmi ojczyzny. Barnaba Visconti, który od dawna marzył o połączeniu całego półwyspu pod swem berłem, zachęcał do wojny przeciw kościołowi. Z nim zawarła przymierze Florencya, wywiesiła czerwony sztandar ze srebrnym napisem: „Libertas" i wezwała miasta Włoch środkowych do walki. Hasło było popularnem. Ośmdziesiąt miast a pomiędzy niemi tak wpływowe, jak Siena, Piza, Lukka, Arezzo, przystąpiły do antypapieskiej ligi, a co więcej, nawet królowa Joanna Neapolitańska nie wahała się zawrzeć przymierze z powszechną włoską rewolucyą.

Florencya, pomimo, że jako przewodniczka ruchu, powinna była postępować z umiarkowaniem, nie umiała okiełzać swych skrajnych żywiołów. Z okrzykiem „śmierć księżom i mnichom" rzucił się lud na stronników kościoła, mordował duchownych albo ich żywcem grzebał. Legata papieskiego posiekała tłuszcza na kawałki.

Bologna i Perugia także wypędziły papieskich legatów, a lud wrzeszczał tam: „śmierć kościołowi". — Inne miasta i prowincye państwa kościelnego poszły za przykładem Florencyi. Umbria z Asyżem, Romania, Marchia, Rawenna, nawet Campagna, wokoło odwiecznej stolicy papieskiej powywieszały czerwone sztandary rewolucyi. Sam tylko Rzym, skołatany wewnętrznemi walkami, apatyczny, mimo listów i wezwań florentyńskich został obojętnym na widok owego strasznego pożaru, który ogarnął papieskie państwo. Rzym czuł pomimo swej apatyi, że jego potęga, jego byt, to papież, papież, który może kiedyś z Francyi powróci. Rzym zresztą miał z Florencyą do wyrównania rachunki z niedalekiej pochodzące przeszłości, bo gdy na kapitolu stał trybun narodowy, gdy Rienzi rozwinął sztandar rzymskiej potęgi, Florencya się przyczyniła do zdeptania znaku wolności.

W czasie tej walki, która zdawała się rozdzierać na wieki węzły łączące papiestwo z Włochami i uniemożliwiać powrót następców św. Piotra z cichego dalekiego Avignonu do Rzymu, wychodzi głos pojednania i pokoju z Sieny, słaby głos mniszki,

który wszakże niebawem odbija się echem po całym chrześciańskim świecie.

W chwili tak ważnej występuje na szerszą widownię Katarzyna Benincasa, jedna z najbardziej uderzających kobiecych postaci w nowszych dziejach, zadziwiająca swym rozumem a szczególnie znajomością ludzi i świata.

Dziwna ta kobieta, która żyła tylko lat trzydzieści trzy a do lat 30 pisać się nie nauczyła, miała dość czasu, aby być pierwszorzędną dyplomatką swego wieku, aby papieżom i królom dawać nauki, aby jednać narody, aby pozostawić po sobie kilka tomów dzieł, które do dziś dnia są prawdziwym skarbem mądrości i jednym z najcenniejszych zabytków włoskiej literatury XIV wieku. „Umysł kontemplacyjny i czynny zarazem — pisze wydawca jej listów — łączyła Katarzyna w sobie najpiękniejsze zalety dziewicy i matki, pustelnika i obywatela, mniszki i kapłana, kochającego Serafina i zbrojnego światłem i pięknością Archanioła".

Katarzyna Benincasa urodziła się w Sienie, w dzień Wielkiej nocy, roku 1347. — Ojciec jej Jacopo był z zawodu farbiarzem; matka Lapa, córką zapomnianego poety Muzia Piegenti. Małżeństwo Benincasów miało niezwykle dużo dzieci, aż dwadzieścia czworo.

W rok po urodzeniu się Katarzyny, zapanowała w Sienie owa straszna morowa zaraza, która w mieście i okolicy porwała ośmdziesiąt tysięcy ofiar. Pierwsze wrażenia dzieciny były wrażeniami rozpaczy, żałoby, głodu i powszechnych modłów.

Sześcioletniej już dziewczynce zdawało się, że widzi Chrystusa w otoczeniu świętych i że Zbawiciel powołuje ją do życia w puszczy. Słyszała o jakiejś świętobliwej kobiecie, mieszkającej w oddalonej jaskini, więc wziąwszy kawałek chleba, szła także do pustyni, dopóki nie upadła ze zmęczenia. Wieczorem matka ją znalazła i odprowadziła do domu.

W dwunastym roku chciano ją wydać za mąż, kazano się jej strojnie ubierać. Dziewczyna pobiegła po radę do swego spowiednika Fra Raimonda, który nie widział w tem nic zdrożnego. Niezadowolona wyszukała sobie innego spowiednika, a ten namówił ją, aby włosy obcięła, a wtedy żaden z młodzieży starać się o jej rękę nie będzie. Katarzyna też tak uczyniła, ale wkrótce

i ospa tak ją zeszpeciła, że nie potrzebowała się więcej obawiać światowych pokus.

Rodzice, ludzie bardzo religijni, widząc po niejakim czasie, że jej nie nakłonią do zwykłego familijnego życia, pozwolili jej wstąpić do Tercyarek św. Dominika, zwanych „Le Mantellate". — Owe Dominikanki, same wdowy i kobiety życiem zrażone, należące do najznakomitszych sieneńskich rodzin, nie podlegające zresztą surowym klasztornym regułom, nie chciały zrazu przyjąć młodej dziewczyny, ale po dłuższych naleganiach pozwoliły jej nosić swój habit. W r. 1362 została Katarzyna Dominikanką.

Dziwnie szybko wyrobiła sobie powszechne poważanie i prawdziwe wpływowe stanowisko w swojem społeczeństwie. Na czele Rzeczypospolitej stali wówczas Reformatorzy, jeden z najgorszych rządów, jakie posiadała Siena. Katarzyna miała dość odwagi, aby ową Signorię, której członkowie więcej niż o dobro publiczne starali się o zapełnienie własnych kieszeń — bardzo stanowczemi listami napominać, aby wrócili na drogę obowiązku. W jednym z tych listów usprawiedliwia się, że pisze do członków Rządu, ale miłość, którą ku nim pała, jak również boleść, która napełnia jej serce z powodu ich złych czynów i obyczajów niezgodnych z wolą bożą, skłania ją do tego. Płacze ona nad ich zaślepieniem.

Nietylko do sieneńskiej Signorii słała ona takie napomnienia, ale zkądkolwiek ją doszły tylko wiadomości o nadużyciach rządów, wszędzie rozpisywała swe przestrogi, uważając się za posłannicę Bożą. Pisała zaś do konsulów i gonfalonierów w Bolonii, napominała dzikich tyranów Belfortich w Volterze. Listy te bynajmniej nie były wyśmiewane, ale przeciwnie wielkie robiły wrażenie, gdyż zawierały słowa gorącej miłości i wiary. W Sienie pozyskała Katarzyna podestę Piotra del Monte, tudzież kapitana del popolo, malarza Andrzeja di Vanni, którzy wskutek jej rad bardzo usilnie wpływali na uspokojenie walczących ze sobą stronnictw.

Zwaśnione rody sieneńskiego terytoryum wzywały ją, aby służyła pomiędzy nimi za pośredniczkę. Ludzie podlegali jeszcze wówczas powszechnie wpływowi mistycyzmu, a wiara w to, że dusze czyste, pobożne Stwórca wybiera sobie, aby za ich pośrednictwem prawdę ludziom objawiać, otaczała podobne postacie, jak była Katarzyna, aureolą świętości.



Fot. Alinari.

Andrea Vanni. Św. Katarzyna. W kościele San Domenico w Sienie.

Jako przykład tego wpływu opowiadają o sieneńskiej mniszce następujące zdarzenie. Rząd Reformatorów skazał młodego Perugiańczyka Mikołaja Tuldo na śmierć, ponieważ tenże spiskował przeciwko niemu wraz z kilkoma obywatelami Sieny. Tuldo czując, że prawda po stronie spiskowych, zwątpił w sprawiedliwość bożą, bluźnił przeciw Opatrzności. Księży, którzy przychodzili do niego, aby go na śmierć przygotować, wypędził, o religijnej pociesze ani słyszeć nie chciał. Katarzyna się o tem dowiedziała, udała do niego do więzienia i taki na młodzieńca dobrocią swą wpływ wywarła, że Tuldo zupełnie się zmienił, Bogu się oddał, z wiarą szedł na stracenie i tylko prosił, aby Katarzyna była przy nim w ostatniej chwili. Zobaczywszy ją, uśmiechnął się, twarz jego się rozpogodziła, prosił ją, żeby mu na czole znak krzyża położyła, a ostatnie jego słowa były: „Jezus — Katarzyna".

Morowe zarazy kilkakrotnie się powtarzały w tym posępnym wieku. Rok 1375 znów przyniósł czarną śmierć, która dziesiątkowała ludność. Katarzyna miała sposobność działać w ojczystem mieście sercem i energią. Uważano ją już wtedy jako nadzwyczajną i świętą kobietę. Gdy się wybrała w towarzystwie Tercyarek, kilku Dominikanów i swego spowiednika Raimonda do Pizy, przyjmowano ją tam jakby apostoła. Tyran Gambacorti, arcybiskup Maricotti wyszli naprzeciw niej.

Zamiary jej sięgały daleko. Przedewszystkiem chciała urzeczywistnieć myśl Urbana V, aby wojska włoskich kondotyerów użyć do walki przeciw Turkom, którzy właśnie wyspie Rhodos zagrażali. Idea ta była bardzo popularną u patryotów włoskich, spodziewano się bowiem w ten sposób uwolnić włoskie ziemie od żołdactwa, które je niszczyło od dawna. Katarzyna pisała w tej mierze do Barnaby Viscontiego, do Karola V i do królowej Joanny.

Marzyła ona nadto, że wskutek nowej krucyaty możeby się dał połączyć szyzmatycki kościół wschodni z rzymskim kościołem. Wschodni cesarze w tak smutnem już byli położeniu, Turcy tak ich zewsząd uciskali, iż Katarzyna sądziła, że za cenę pomocy przeciw niewiernym, porzucą szyzmę i że z „bastardów kościoła staną się legalnymi tegoż synami".

Dla swej myśli chciała przedewszystkiem pozyskać Jana Acuta, owego najsilniejszego podówczas kondotiera, Anglika, który od lat kilkunastu uciskał miasta Włoch środkowych.

Jak zawsze energiczna do czynu, posłała swego spowiednika,

ojca Raimunda do Acuta z bardzo charakterystycznym listem, wzywającym Anglika, aby szedł walczyć przeciw niewiernym, gdyż obrazą boską jest wojować przeciw chrześcianom. Jeżeli pójdzie do ziemi świętej, stanie się prawdziwym rycerzem, podczas gdy dzisiaj jest tylko żołnierzem szatana.

Katarzyna sądziła, że z Acuta uczyni tak powolnego religii syna, jakim był Guglielmo Flate, inny Anglik, który się zamknął w pustelni w Leccetto, oddał się mistycznym rozmyślaniom, umartwiał ciało i wielkim był zwolennikiem sieneńskiej Tercyarki.

Acuto odpowiedział wprawdzie bardzo uprzejmie Katarzynie i miał jej nawet obiecać iść walczyć przeciw nierwiernym, ale tymczasem rozpoczął na nowo wojować przeciw wiernym i to na żołdzie papieskim. Kurya Avignońska zaciągnęła go przeciw lidze miast jej opornych i nadała jego wojsku nazwę „Compagna santa".

Katarzyna się przekonała, że zanim się da urządzić krucyatę przeciw Turkom, trzeba przedewszystkiem uspokoić własną ojczyznę. Bliższem zadaniem było sprowadzenie papieża do Rzymu i nadanie wiecznemu miastu znowu tego stanowiska, jakie zajmowało od czasów, kiedy chrześciaństwo stało się religią świata. Benincasa czuła się posłanniczką Chrystusa, aby kościół naprawić, ale zarazem była patryotką włoską. Mówiła tylko narzeczem toskańskiem i jak Dante, jak Petrarka bolała nad krwawemi rozterkami, które szarpały ojczyznę.

Powoli dojrzały w młodej kobiecie dwa ideały: uspokojenie całego chrześciańskiego świata dla dobra religii i kościoła, uspokojenie Włoch dla dobra narodu. „Za pokój dałabym, gdybym mogła, po tysiąc razy moje życie" — powtarzała. „Dajcie mi gałązkę oliwną pokoju — pisała w jednym liście — a nawet niemi zaczną pełni radości wołać wielkim głosem: pokoju! pokoju"! Tak samo Petrarka nawoływał w swej nieśmiertelnej kanzonie: pace! pace!

Ale ten pokój był trudnym do osiągnięcia. Benincasa podobnie jak święty Franciszek marzyła o owym pierwotnym kościele ubogim, łagodnym, który był zajęty li tylko ludzkiem zbawieniem. Widziała dobrze zepsucie panujące w hierarchii, sądy jej o księżach i mnichach są nadzwyczaj ostre. „Pychą nadęci — pisze — są nienasyconymi w gromadzeniu bogactw i w nurzaniu się w uciechach światowych" albo: „bogactwa są śmiercią duszy,

wstydem i obałamuceniem mnichów". Gdzieindziej mówi o zakonnikach, że „przegrali swą duszę", oczywiście w kości lub zarę, gdyż gry te były po klasztorach bardzo rozpowszechnione. Niegodnych księży porównywa do cuchnących kwiatów w ogrodzie świętego kościoła i narzeka, że oni ten ogród zanieczyszczają. — „Divoratori delle anime, duszożercy", woła wreszcie zrozpaczona.

Marzeniem jej było widzieć w Rzymie papieża, olśnionego duchowną władzą, papieża zajętego tylko sprawami kościoła, nie prowadzącego krwawych wojen. „Nie przychodźcie z siłą zbrojną — pisała do papieża — blask kościoła nie da się przywrócić mieczem, okrucieństwem i wojną, ale łagodnością i pokojem. Różczkę sprawiedliwości trzeba dzierżyć ręką miłości".

Na razie wszakże były to ideały nie do osiągnięcia. Wskutek rewolucyi nad Arnem, Grzegorz rzucił klątwę na lud florentyński, najstraszniejszą, na jaką się kiedykolwiek papieże zdobyli. Kurya awignońska kazała zamknąć kościoły we Florencyi; orzekła, że wszełkie chrześciańskie prawo nie ma zastosowania do tamtejszych mieszkańców i do ich mienia, zezwalała, aby każdy, ktokolwiek i gdziekolwiek spotka Florentyńczyka, mógł go bezkarnie obrabować i wziąć w niewolę.

We Florencyi potworzyły się bractwa, które najkonieczniejsze duchowe potrzeby miały zaspokajać. Zamiast nabożeństwa zaczęto śpiewać gromadnie pobożne pieśni, owe „laudes", które z Umbryi po całej się rozszerzyły Toskanii; zamiast księży i mnichów sprawowali starsi religijne obrzędy, chrzcili dzieci, łączyli związki małżeńskie, grzebali umarłych. Ludność ciężko odczuwała to wykluczenie ze związku kościoła, ale dla kościoła okazała się również zgubną ta próba, dała bowiem przykład przyszłej Reformacyi, że społeczeństwo bez pomocy kościelnej hierarchii może zorganizować religijne obrzędy, może na swój sposób hymnem i modlitwą chwalić pana.

Najbardziej dotknął papieski interdykt florentyński handel. Kupcy, bankierzy florentyńscy mieli stosunki pieniężne po całym świecie, nieuczciwi dłużnicy korzystali teraz z papieskiej klątwy, aby im nie płacić sum, które byli winni. Wielu domom kupieckim we Florencyi groziło z tego powodu bankructwo.

Florencya skruszała, klątwa dotknęła ją w najboleśniejszą stronę, zachwiała jej dobrobytem. Signoria postanowiła wysłać deputacyę

do Katarzyny sieneńskiej, aby ta niebywałego wpływu mniszka podjęła się pośrednictwa pomiędzy Florencyą a papieżem.

Katarzyna bezzwłocznie udała się do Florencyi. Przyjął ją w swój dom Nicolo Soderini, Gwelf z rodu i przekonań i przedstawił jej Signorię.

Do trudnej misyi nie można było znaleźć odpowiedniejszej nad nią dyplomatki; Benincasa bowiem była najwierniejszą córką kościoła, ale zarazem najszczerszą patryotką włoską. Posłała ona natychmiast swego spowiednika Fra Raimonda do Avignonu z listem do Grzegorza XI, w którym z niebywałą śmiałością wytykała błędy, jakie kościół popełnił i wskazywała drogi, jakiemi iść powinien.

W listach swych do papieża miała pewien sposób wyrażania się z szczerością, otwartością i uległością córki, która wszystko powie, co myśli, a powie z wielką stanowczością. Grzegorza tytułuje nieraz „słodki, najświętszy mój ojczulku", „Babbo mio dolce, babbo santissimo mio", „podpisuje się waszą niegodną, mizerną Katarzyną", „la vostra, indegna misera, miserabile Caterina", ale zarazem życzy papieżowi, aby Bóg w nieskończonej swej łasce odjął mu powolność charakteru i oziębłość serca, aby go zmienił w innego człowieka, w prawdziwego i dobrego pasterza. W swem zaufaniu pełnem miłości do naczelnika kościoła, posyła mu z Sieny pięć kandyzowanych pomarańcz, pięknie ówczesnym zwyczajem pozłoconych. Grzegorz także się jej odwdzięcza gospodarskim podarunkiem.

Mimo wszelką uległość i powolność córki, Katarzyna uważa się za posłannicę Bożą, która ma objawić papieżowi wolę Chrystusa. Upomina też raz z naciskiem Grzegorza: „ja mówię do ciebie słodki Chrystusie na ziemi imieniem Chrystusa, który w niebie króluje".

Z Florencyi pisze mu, że „jeżeli Bóg pozbawił kościół ziemskich posiadłości, to chciał tym sposobem okazać swą wolę, aby kościół powrócił do swego pierwotnego stanu, kiedy był ubogim i łagodnym, do wieku świętych pańskich, do czasów, kiedy myślał tylko o chwale boskiej i o zbawieniu dusz ludzkich, o rzeczach duchowych a nie świeckich, które go do upadku przyprowadziły". Katarzyna wzywała go imieniem Ducha Świętego do objęcia znowu stolicy św. Piotra.

Ale papież słuchał rad francuskich kardynałów a nie łagodnych

słów sieneńskiej Tercyarki. Kurya avignońska wysłała do Włoch nową armię pod dowództwem kardynała Roberta z Genewy, która w połączeniu ze „świętą kompanią“ Acuta, ogniem i mieczem zniszczyła Faenzę. Imola, Camerino, Macerata zrzuciły papieskie jarzmo a Florentyńczycy widząc, że pośrednictwo Katarzyny nie na wiele się przydaje, organizowali dalej ligę przeciw papieżowi a naczelnictwo wspólnych wojsk powierzyli Rudolfowi da Varano, który dotąd był w służbie papieskiej.

Katarzyna postanowiła pojechać do Avignonu.

Wybrała się z Sieny w towarzystwie około dwudziestu osób, mnichów z różnych zakonów, tudzież świeckich rycerzy, Sieneńczyków i Pizanów.

Ośmnastego czerwca stanęła w stolicy papieskiej. Grzegorz kazał jej dać piękny dom na mieszkanie z bardzo strojną kaplicą.

Trzeciego dnia miała u papieża posłuchanie, mówiła w swem toskańskiem narzeczu, Fra Raimondo tłómaczył jej słowa na język łaciński.

Swą postawą, odwagą, swem przekonaniem, że wszystko, co mówi, mówi z boskiego natchnienia, sprawiła na Grzegorzu wielkie wrażenie. Papież odpowiedział jej, iż chcąc dać dowód, że pragnie pokoju, składa prowadzenie całej sprawy w jej ręce, polecając jej tylko honor i dobro kościoła.

Ale we Florencyi nie wiele pokładano nadziei w sprawiedliwe i łagodne postępowanie, podlegającego wpływom francuskim papieża. Stronnictwo skrajne „ośmiu z wydziału wojny“ było przeciwne wysełaniu poselstwa do Avignonu i działało dalej z otwartą nieprzyjaźnią ku kościołowi, nakładając wysokie podatki na majątki do duchowieństwa należące. Francuscy kardynałowie wyzyskiwali położenie, dowodząc, że włoskie miasta tylko siłą zgnębić można. Przeciw samej Katarzynie rozpoczęto w Avignonie zawziętą kampanię, walcząc przeciw niej plotką i intrygą. Dygnitarze papieskiego dworu, obawiając się, aby Grzegorz nie powrócił do Rzymu, połączyli się z całem kobiecem towarzystwem, które nie mało wpływało na rządy avignońskie, aby oczernić, ośmieszyć, poniżyć włoską mniszkę. Chciano wobec papieża wyzyskać ten brak wszelkiej teologicznej wiedzy, tę nieznajomość scholastycznej doktryneryi, które oczywiście cechowały sieneńską Tercyarkę, aby ją wystawić jako kobietę prostą, której rad słuchać nie można.

Wyśmiewano jej ascetyczne zachwyty a doszło nawet do tego, że siostrzenica papieża czyhała raz na sposobność, kiedy Katarzyna przyjąwszy w kościele komunię, pogrążona będzie w ekstazie, aby jej wbić w stopę długą szpilkę.

Pokrwawiona Katarzyna opuściła kościół.

Te wszystkie brzydkie intrygi, wobec których Tercyarka zachowywała się z wielką powagą i rozumem, przekonywały tylko Grzegorza, że ma z niezwykłą kobietą do czynienia, tak, że coraz częściej rozmawiał z nią o rzeczach kościoła i rad jej słuchał. Słaby charakter papieża uginał się pod silną wolą mniszki. Papież wierzył, że Katarzyna miewa widzenia, w których niebo przez nią swoją wolę objawia, więc mimo opozycyi kardynałów ulegał jej.

Głęboko przekonana o boskości swego posłannictwa, zaczęła Tercyarka coraz odważniej przemawiać wobec papieża i kardynałów za reformą kościoła, za powrotem do czasów ewangelicznych, za walką przeciw symonii i złym obyczajom duchowieństwa. W końcu cały Avignon był przeciwko niej, obawiając się wyjazdu papieża.

Katarzyna jednak nie zrażała się, ale siłą swojej wymowy pracowała nad tem, aby skłonić papieża do powrotu do Rzymu; sądziła, że z chwilą, kiedy Grzegorz stanie tam, gdzie stać powinien, zmieni się wszystko na lepsze i że walka we Włoszech ustanie.

Cała Francya, całe otoczenie papieża obawiało się tej ostateczności. Straszono Grzegorza klimatem rzymskim, niepewnością tamtejszej ludności, zawziętością arystokratycznych rodów, owemi zatrutemi figami, wskutek których miał umrzeć Benedykt XI.

Papież w duchu zgadzał się z Katarzyną, ale nie miał odwagi wyjechać. Obawiał się rewolucyi w Avignonie, obawiał się, że otoczenie siłą go zmusi do pozostania na miejscu.

Wtedy Katarzyna poradziła papieżowi użyć fortelu, popełnić „un santo inganno“, udawać, że się wyjedzie dopiero za kilka tygodni, a tymczasem w cichości wyjazd jak najprędzej przysposobić.

Grzegorz tak uczynił. Trzynastego września r. 1376 podpłynęła Rodanem galera pod mury Avignonu, bramy się rozwarły, papież z pietnastu kardynałami niespodziewanie wyruszył ku portowi. Lud francuski zaskoczony szybkością odjazdu, osłupiał, ojciec

tylko papieża ze łzami w oczach rozpaczliwie chciał przeszkodzić odjazdowi.

Po drodze do portu, mulica na której jechał papież, o mało że nie zrzuciła jeźdzca. — Ztąd oczywiście złe wróżby.

II.

Powrót też Grzegorza do Rzymu pełnym był niemiłych przygód i niepowodzeń.

Zaledwie flota papieska wypłynęła z Marsylii, taka powstała burza, że fala porwała jednego z biskupów z pokładu okrętu, a do genueńskiego portu przybito zaledwie za dni szesnaście. Papież się zniechęcił i brak mu już było energii do dalszej podróży, zwłaszcza, że Florentyńczycy zaczęli przez swych ajentów rzymski lud burzyć przeciw jego powrotowi i do Genui niepokojące wieści z Włoch dochodziły.

Ale Katarzyna przeczuwała, iż Grzegorzowi w drodze może zabraknąć odwagi, więc jadąc lądem, dotarła do Genui i tam mu dodawała otuchy do dalszej podróży.

Grzegorz tak się obawiał swego otoczenia, że w największej tajemnicy, w nocy odwiedzał Katarzynę w klasztorze, w którym mieszkała i ztamtąd wychodził silniejszy, pełen dobrych nadziei, że spełni ważne dla kościoła dzieło.

Dwudziestego października puścił się papież galerami w dalszą podróż, ale tym razem morze jeszcze bardziej było burzliwe, większość kardynałów ciężko chorowała, tak, że kardynała Narbonne musiano w Pizie na ląd wysadzić, gdzie umarł.

Dopiero piątego grudnia, po wielu niebezpieczeństwach stanęła papieska flota w Corneto. Ztamtąd rozpoczęto układy z Rzymianami, którzy długo się targowawszy, przyznali papieżowi feudalne zwierzchnictwo nad tak zwanem Patrimonium stolicy apostolskiej i nad miastem Rzymem, nawzajem zaś Grzegorz odstąpił gminie władzę sądową i wojskową pod warunkiem, że naczelnicy tejże złożą odpowiednią przysięgę.

Wjazd do Rzymu odbył się uroczyście, papież miał jednak ze sobą tylko nieliczne wojskowe otoczenie, gdyż Katarzyna zakli-

nała go, aby unikał wszelkiego brzęku orężem, a wjeżdżał do Rzymu tylko z krzyżem w ręku.

Łagodne głosy Katarzyny nie dochodziły jednak namiestników papieskich. Swem okrucieństwem pchali oni coraz bardziej kościół do upadku.

Miasto Casena, nie mogąc znieść ucisku papieskiej załogi, wymordowało 300 Bretonów, wskutek czego legat papieski sprowadził wojsko z Francyi i straszną na Casenie wywarł zemstę. Około 4.000 mieszkańców zabito tam na ulicy i po domach a około 8.000 ludzi ratowało się ucieczką w pola.

Całe Włochy i sama ludność rzymska na czele zawrzały z oburzenia i zdawało się, że powszechna włoska wojna wybuchnie przeciw kościołowi. Ale klęska, jaką poniósł siostrzeniec papieski w Toskanii i obawa przed Barnabą Viscontim, który korzystał z powszechnego ruchu przeciw papiestwu, aby rozszerzać swą władzę, sprawiły, że Rzym uderzył w łagodniejsze struny i stał się skłonniejszym do układów.

Pogodzono się z Bolonią, uspokojono rzymską ludność, ułożono się z naczelnym wodzem florentyńskiej ligi, Rudolfem da Varano, aby znów powrócił do papieskiej służby.

Florencya tylko nieprzejednana, nie wierząca w przyrzeczenia rzymskiej kuryi, stała na uboczu, wzbraniała się oddać zabrane dobra kościelne, przywrócić trybunały papieskie i rozerwać antikościelną ligę. Co więcej, ośmiu z wydziału wojny postanowiło walczyć z kościołem własną jego bronią: na klątwę ciężącą na Rzeczypospolitej blisko od półtora roku, odpowiedzieć unieważnieniem tejże, zaprowadzić własną kościelną hierarchię, otworzyć kościoły i kazać wykonywać, wbrew woli papieskiej, katolickie obrzędy.

Kurya rzymska się zatrwożyła; najpiękniejsza, najzamożniejsza część Włoch mogła się w ten sposób odłączyć od kościoła. Grzegorz XI zwrócił się do Katarzyny sieneńskiej, aby pośredniczyła pomiędzy Rzymem a Florencyą.

We Florencyi stronnictwo Gwelfów, zmuszone chwilowo do milczenia, wskutek wzrostu rewolucyjnych żywiołów, było jeszcze dość silne, aby w danej korzystnej sposobności wziąć rządy do ręki. Katarzyna liczyła na Gwelfów, a wskutek wezwania papieskiego napisała list do florentyńskiego ludu, wzywając go do pokoju z kościołem.

Niebawem osobiście udała się do Florencyi, gdzie ją przyjął Niccolo Soderini wraz z innymi Gwelfami.

Rozpoczęły się układy. Chodziło oczywiście o to, aby papież zniósł interdykt, a Florencya nawzajem polityczne kuryi rzymskiej porobiła ustępstwa.

Żywioły klerykalne wszelkiemi siłami starały się wspierać zamiary Katarzyny, a pod wpływem widoków pokoju, stronnictwo Gwelfów umiało szybko osiągnąć wpływ na rząd, opierając się na kupcach, pragnących spokojnego rozwoju interesów.

Ale Gwelfi nie umieli być umiarkowanymi. Zamiast postępować powoli i roztropnie, rozpoczęli natychmiast gwałtownie tłumić rewolucyę i wydalili z miasta około stu obywateli, zajmujących publiczne urzędy, stronników antipapieskiej ligi.

Gonfalonierem sprawiedliwości był wówczas Sylwester de' Medici, który rozpoczynał już fundować władzę swego rodu na żywiołach rewolucyjnych, na ludzie. Wzmożenie się stronnictwa Gwelfów nie było Medyceuszom na rękę, zaczęto więc rozsiewać wieści, że Katarzyna stała się powodem wypędzenia Ghibellinów z urzędów, zaczęto burzyć lud przeciwko mniszce.

Tłum wtargnął do domu, w którym mieszkała, chcąc ją zamordować. Katarzyna zwróciła się jednak ku pierwszemu z tłumu mówiąc: „oto ja jestem, której szukasz, zabij mnie, ale w imię Boga zakazuję ci cokolwiek złego uczynić moim przyjaciołom". Napastnicy cofnęli się, a Katarzyna skarżyła się później, że widocznie Bóg ocaliwszy jej życie, nie uznał jej godną męczeństwa.

Posłannictwo jednak Katarzyny nie osiągnęło we Florencyi pożądanego skutku. Sieneńska Tercyarka, która zdołała zapanować nad umysłem papieża, była wobec florentyńskiego ludu bezwładną.

Na widownię wystąpili silniejsi: król francuski i Barnaba Visconti i dopiero za ich pośrednictwem miały się rozpocząć układy pomiędzy kuryą rzymską a Florencyą.

Ale zaledwie posłowie florentyńscy zjechali do Rzymu, Grzegorz XI umarł, pełen tęsknoty za Avignonem, znękany włoskiemi stosunkami.

Katarzyna jednak dalej czuwała nad dziełem pokoju.

Grzegorz XI przewidując schyzmę po swej śmierci, obawiając się walki pomiędzy francuskiemi i włoskiemi wpływami o wybór swego następcy, pozostawił po sobie bullę upraszczającą przepisy co do conclave.

Nazajutrz też po jego pogrzebie zebrali się kardynałowie w Watykanie, ale cały Rzym gorzał namiętnościami. Kardynałowie, po większej częci Francuzi, chcieli bądź co bądź wybrać papieżem Francuza, lud rzymski zaś krzyczał: chcemy Rzymianina albo Włocha, a naczelnicy dzielnic miasta wtargnęli do kaplicy, w której się odbywało konklave i zagrozili kardynałom, że jeżeli nie wybiorą Rzymianina, któryby w Watykanie zamieszkał, to głowy ich będą czerwieńsze od kapeluszy, które na nich noszą...

Przestraszeni Francuzi nie marzyli już o tem, aby wybrać jednego z pośród siebie, ale dążyli do tego, aby przynajmniej przychylny Francyi kandydat został papieżem. Ponieważ zaś w samem kollegium nie było odpowiedniej osobistości, więc postawili kandydaturę Bartłomieja Prignano, arcybiskupa z Bari, surowego i pobożnego kapłana, sprzyjającego domowi Andegaweńskiemu.

Lud rzymski jednak nie ustępował, ale wołał, aby wybrać Rzymianina, znosił palne materyały pod mury Watykanu, aby upiec niepowolnych mu kardynałów, uderzył na alarm we wszystkie dzwony.

Ze skrutinium wyszedł arcybiskup z Bari wszystkiemi głosami z wyjątkiem głosu kardynała Orsiniego, który, jako Rzymianin miał nadzieję, że sam będzie wybranym. Obawiano go się jednak, ponieważ należał do najmożniejszych i najgwałtowniejszych tamtejszych rodów, a zresztą był jeszcze bardzo młodym.

Orsini chcąc się zemścić na kardynałach i sprawić zamieszanie, wyszedł na plac św. Piotra i oznajmił ludowi, że papieżem wybrany został kardynał Tibaldeschi. Był to wprawdzie Rzymianin, ale zgrzybiały starzec.

Lud zaczął wydawać okrzyki radości, że ma Rzymianina, wyłamano drzwi do papieskiego pałacu, tłuszcza chciała widzieć swego papieża. Kardynałowie przestraszeni, obawiając się, że lud ich wymorduje, gdy się prawdy dowie, czemprędzej włożyli tiarę papieską Tibaldeschiemu na głowę, przybrali go w szaty pontyfikalne, posadzili na tronie, a sami naprędce poprzebierani, schronili się częścią do zamku św. Anioła, częścią pouciekali z Rzymu. Rzeczywisty zaś papież ledwie żyw ze strachu, ukrył się w jakimś zakątku Watykanu.

Tibaldeschi przyszedłszy do siebie, opowiedział ludowi, co się stało, wyznał, że arcybiskup z Bari jest papieżem.

Powstało niesłychane wzburzenie, zaczęto szukać zbiegłych kardynałów, ale powoli kapitanowie dzielnic miasta lud uspokoili, oświadczając, że wybrany papież, chociaż nie jest Rzymianinem, jest przecież Włochem i woli ludu zadość się stało.

Na Wielkanoc 18 kwietnia nowy papież przybrawszy imie Urbana VI objął Lateran w posiadanie. Dumny, gwałtowny, popędliwy, zwołał niebawem konsystorz i zapowiedział kardynałom, że przeprowadzi reformę kościoła, że żąda, aby wrócono do prostoty apostołów, aby każdy biskup mieszkał w swojej dyecezyi i zajmował się jej sprawami, tudzież zakazał dygnitarzom kościoła przyjmować podarunki od książąt i monarchów.

Oczywiście takie oświadczenie nie było po myśli kardynałów, a osobliwie kardynałów cudzoziemców. Francuzi więc zmówili się, przenieśli się z Rzymu do Anagni i powołali na pomoc bretońskie kondotierskie bandy.

„Miserabili“ „demoni incarnati“ nazywa ich sieneńska Tercyarka.

Papież z czterema kardynałami Włochami osiadł w Tivoli, licząc na obronę Rzymian.

Ale niebawem Bretoni Rzymian pobili, a francuscy kardynałowie ogłosili wybór Urbana za nieważny i osobną encykliką wezwali świat chrześciański, aby mu nie był posłusznym. Zwołali oni nowe konklave do Fundi i wybrali 25 września papieżem kardynała genewskiego, który niedawno urządził rzeź mieszkańców Caseny. Trzej włoscy kardynałowie, bo czwarty Tibaldeschi tymczasem umarł, zaprotestowali przeciw wyborowi Klemensa VII i schronili się do jednego z zamków Orsinich.

Urban VI pozostał osamotniony, nawet do Watykanu nie mógł powrócić, gdyż zamek św. Anioła był w rękach gubernatora sprzyjającego Francuzom. Tułał się więc papież po Rzymie, szukając schronienia, to w Santa Maria Nuova, to na Forum, to w Santa Maria na Trastevere.

Silnym sprzymierzeńcem była dlań Tercyarka z Sieny. Stanęła ona zaraz przy prawnie wybranym papieżu i rozwinęła gorączkową działalność. Przedewszystkiem nakłoniła Urbana, aby zdjął klątwę z Florencyi i zawarł z nią pokój, a do kardynałów pisała gwałtowne listy, wyrzucając im zdradę kościoła i wzywając do powrotu do legalnego papieża.

Ponieważ te listy nie odniosły pożądanego skutku, więc wzywała Urbana, aby zorganizował nowe collegium.

Papież chwycił się tej myśli i jednego dnia zamianował dwudziestu włoskich prałatów kardynałami, pomiędzy nimi dwóch Orsinich i dwóch Colonnów.

Katarzyna sprowadziła się z Sieny do Rzymu, aby być głównym doradzcą papieża. Za zezwoleniem Urbana rozpisała listy do klasztorów, do wybitnych osobistości w całych Włoszech, aby ludzie dobrej woli i rady zjeżdżali do Rzymu, powagą swą i wpływem kościół ratować. Na konsystorzach kardynałów przemawiała gorąco, rozumnie i stała się jednym z głównych filarów kuryi.

W papieżu, w którym po pierwszych niepowodzeniach duch słabnąć poczynał, rozbudziła się nowa energia. Zgodził na swój żołd kondotiera Alberiga Barbiana i dał mu sztandar ze złotym napisem: „Włochy uwolnione od barbarzyńców".

Barbiano pobił w kwietniu r. 1379 pod Marino Bretonów Klemensa VII, a następnie zdobył zamek św. Anioła.

Papież po raz pierwszy szedł do Watykanu w pokorze, bez obuwia, na czele procesyi, wśród uradowanych tłumów rzymskiego ludu.

Antipapa uciekł do Neapolu, następnie do Avignonu, Chrześciaństwo dzieliło się na dwa obozy. Klemensa VII uznawała Francya, Hiszpania, Szkocya, królowa Joanna Neapolitańska, Urbana Rzym i całe środkowe i północne Włochy.

Społeczeństwo włoskie było jednak zgangrenowane, zrewoltowane, a opierać się na niem nie było można. Zaburzenia rzymskiego ludu ciągle się powtarzały i przyszło do tego, że tłum napadł na Watykan i chciał papieża zamordować.

Urban ubrał się w szaty pontyfikalne, usiadł na papieskim tronie, kazał bramy otworzyć i słowami Chrystusa zapytał się wpadającej tłuszczy: „kogo szukacie"? — Lud nie śmiał dalej postąpić, a Katarzyna chodziła pomiędzy tłumy i uspokajała umysły.

Czynność jej, energię w tych ciężkich dla kościoła chwilach, tylko podziwiać można; z jednej strony łagodziła gwałtowne usposobienie papieża, z drugiej traktowała z miastem i baronami, a zarazem prowadziła dyplomatyczną akcyę, aby pogodzić z Urbanem świat chrześciański.

Przedewszystkiem starania jej były skierowane ku Wenecyi, aby pozyskać poparcie potężnej Rzeczypospolitej, a nadto chciała doprowadzić do przymierza pomiędzy Urbanem a królem Ludwi-

kiem węgierskim. Pisała wszędzie, gdzie tylko się spodziewała przyjazne dla Urbana znaleźć ucho.

Ale wśród tej gorączkowej pracy zdrowie jej nadwątlone bezustannemi umartwieniami ciała, postami, bezsennością i religijną ekstazą, coraz się gorszem stawało. Ciągłe ataki febry i nieznośne bole głowy zapowiadały, że wątłe ciało wkrótce uledz musi; do papieża pisała: „życie moje niknie i marnieje, zamieram z boleści a umrzeć nie mogę. Nie mam już do życia cierpliwości i pragnę tylko śmierci".

Po raz ostatni pisała 30 stycznia 1380 r. do Urbana VI, a 15 lutego do swego przyjaciela i spowiednika Fra Raimonda, prosząc go o wpływanie na papieża, „aby swoją potęgę łączył ze sprawiedliwością i rządził w pokoju".

Gdy się około łoża boleści zgromadzili jej uczniowie i przyjaciele, napominała ich słowami św. Franciszka, aby się kochali i w ten sposób ją jako matkę czcili. Zapewniała, że życie swe poświęciła tylko kościołowi i prosiła, aby głosili, że tylko Urban VI jest prawdziwym papieżem i aby się nie wahali w razie potrzeby oddać życie za niego i za kościół.

Katarzyna umarła w Rzymie 29 czerwca r. 1380.

Papież pozbawiony rad tej nadzwyczajnej kobiety, która swą łagodnością i słowami miłości umiała hamować jego gwałtowny charakter, wysłał zaraz swego kondotiera, Karola de Duras, na wyprawę neapolitańską, która się tem zakończyła, że dziki wódz papieski kazał udusić starą królowę Joannę. Na terytoryum neapolitańskiem powstała walka pomiędzy wojskami dwóch papieży, w której sam Urban wziął udział. Nie czując się wszakże tam bezpiecznym i poróżniwszy się ze swym kondotierem, opuścił plac boju, zamknął się wraz z kardynałami w silnem zamczysku Nocera, gdzie się rozegrała jedna z najstraszniejszych w dziejach papiestwa tragedyj.

Kardynałowie nienawidząc rozgoryczonego i gwałtownego papieża, knuli przeciw niemu spisek. Urban dowiedział się o tem, kazał sześciu z nich wśród zimy wrzucić do cysterny pełnej błota, nieczystości i gadów.

Podczas, gdy biedne ofiary zamierając z głodu i zimna wołały o litość, przechodził się Urban po galeryi swego zamczyska, podobny do szaleńca i czytał — brewiarz.

Niebawem wojsko Karola Andegaweńskiego zaczęło oblęgać

Nocerę, a nieprzyjacielski wódz wyznaczył 10.000 florenów nagrody za głowę zamkniętego w mieście papieża.

Urban wychodził wtedy po dwa razy na dzień do okna, z którego widać było nieprzyjacielski obóz, a trzymając w jednym ręku pochodnię a w drugim dzwonek, rzucał klątwę na Andegaweńczyków.

Wreszcie w chwili, kiedy wojsko Karola bliskiem było zdobycia Nocery, kazał wyciągnąć swych sześciu kardynałów z cysterny, w której siedm miesięcy byli uwięzieni i na konie ich poprzywiązywać.

Z tego rodzaju świętem collegium, w otoczeniu kilkuset cudzoziemskich żołnierzy, wymknął się z Nocery i niepostrzeżony przez nieprzyjaciół, spiesznemi marszami przez góry i lasy uciekł do Salerno a następnie ku brzegom Adryatyku, gdzie na niego czekały genueńskie galery.

Dzieje wielkiej schyzmy kościelnej opowiadają o dalszych losach tego papieża, którego Katarzyna, równie jak i jego poprzednika, w swej miłości do kościoła i ludzi nazywała „słodkim ojcem w Chrystusie", „dolce padre in Christo".

Ciało Katarzyny pochowano w Rzymie w kościele Dominikanów, w Santa Maria della Minerva, gdzie dzisiaj pod wielkim ołtarzem spoczywa. Głowę odesłano do Sieny.

Rodzinna Rzeczpospolita powitała ową relikwię solenną procesyą i kazała ją złożyć w San Domenico.

Siena i Wenecya, gdzie Katarzyna z powodu układów pomiędzy papieżem a morską Rzeczpospolitą w wielkiem była poszanowaniu, głównie się przyczyniły do jej kanonizacyi za Piusa II, który, jako Piccolomini, Sieneńczyk, rzecz bardzo popierał. Inicyatorowie kanonizacyi głównie mieli do walczenia z zakonem Franciszkanów, który przeszkadzał ukończeniu procesu kanonizacyjnego, gdyż Katarzyna była — Dominikanką.

W szeregu świętych kościoła katolickiego przybyła druga Katarzyna. Pierwszą Egipcyankę nazwano męczennicą wiary, drugą sieneńską męczennicą miłości.

Trzydziestego kwietnia każdego roku odbywają się do dziś dnia uroczystości na cześć Świętej u Dominikanów w Sienie. W kaplicy, ozdobionej freskami Sodomy, odsłaniają tego dnia oszklony relikwiarz pięknej roboty XVII wieku, w którym dziwnie mała przechowuje się czaszka Tercyarki.

Kilkadziesiąt kobiet klęczących przed kaplicą w świeże kwiaty ubraną, kilkunastu ciekawem okiem spoglądających cudzoziemców — oto już dzisiaj słaby tylko odblask tego kultu, który dawniej dzień św. Katarzyny zmieniał w święto narodowe sieneńskiego ludu.

Według odwiecznej „laudy", niebo wtedy otwierało swe bramy, aby przyjąć ciało Świętej.

Oggi tener ciel tutto s'acchina,
Di tener la porta aperta,
Perche'l corpo facci offerta
Di tu'alma, o Caterina.
Vengon contra la tu'alma,
Arrecandoti la palma
Di tua gloria o Caterina.

Najpiękniejszym pomnikiem, jaki do dziś dnia pozostał po tej niezwykłej kobiecie, są jej listy, pisane do rodziny, do mnichów i mniszek, do papieży, królów i kondotierów, do najrozmaitszych wpływowych osobistości swego czasu.

Całem jej literackiem, że tak powiem wykształceniem, była znajomość biblii i ojców kościoła, a jak się zdaje, czytała także niektóre pisma Petrarki. Natomiast o klasycznych autorach nie miała prawie zupełnie wyobrażenia. Dyktowała swe listy w narzeczu toskańskiem a słowa jej pełne są nieporównanej jędrności, dosadności i apostolskiej prawdziwie prostoty. Pisała, jak myślała, w listach więc jej nie znajdzie żadnych wymuszonych porównań i zwrotów, żadnego scholastycznego kunsztu, ani też okrągłości humanistów.

Mimo to, a może dlatego spotkać można w jej pismach ustępy tak wzniosłe, tak gorące, tak z serca płynące, tak pełne miłości Boga i ludzi, że je chyba co do wzniosłości dykcyi tylko z „Naśladowaniem Chrystusa" porównać można.

Ponieważ całe jej jestestwo było jestestwem miłości, więc niema w jej listach owej, bardzo zresztą zrozumiałej wobec ówczesnych stosunków goryczy, owego zagniewania na świat, które są jedną z cech charakterystycznych Dantego a w znacznej części i Petrarki. Nawet gniew Katarzyny, nawet jej ostre nieraz słowa są tylko wyrzutami kochającej matki, która dla siebie niczego nie pragnie. Żyje ona tylko i pracuje dla kościoła, dla Włoch, dla chrześciańskiej ludzkości.

W jej usposobieniu, podobnie jak u św. Franciszka, głęboko było wkorzenione uczucie równości, które jej nie pozwalało wywyższać się nad żadne stworzenie. Powstała ona w demokratycznej Sienie i to się przebija we wszystkich jej czynnościach. Uliczną nawet dziewczynę nazywa swoją „najukochańszą, najsłodszą córką". Gdy przeor z Montoliveto nie chce przyjąć do swego arystokratycznego zakonu młodzieńca pochodzącego z nieślubnego związku, Benincasa się oburza i odpowiada pysznemu zakonnikowi, że wobec Boga dusza człowieka spłodzonego w grzechu śmiertelnym nie jest gorszą od duszy tego, który pochodzi ze ślubnego małżeństwa.

Jedynem, najwyższem prawem jest dla niej miłość a jak nogi — mówi ona — noszą ciało, tak miłość jest jedyną duszy podporą.

Katarzyna dyktowała swe pisma szybko, gładko, jak gdyby z książki czytała, a dyktując, miała oczy zamknięte i ręce na piersiach skrzyżowane. Po dłuższej, takiej umysłowej pracy, godzinami spoczywała wyczerpana, a przyszedłszy do siebie, obmyła oczy święconą wodą i znów była gotową do dalszej czynności.

W trzydziestym roku życia, zmuszona koniecznością, szybko się pisać nauczyła, a jeden z jej listów kończy się słowami: „scritta di mia mano in sull' isola della rocca, con molti sospiri e abondanza di lagrime".

ROZDZIAŁ PIĄTY.

BERNARDINO ALBIZZESCHI I FRA FILIPPO DA SIENA.

I.

Tercyarka z Sieny broniła kościoła przed schyzmą, zakonnik sieneński goił rany, które społeczeństwu włoskiemu ta schyzma i połączone z nią mordercze walki zadały.

W roku, kiedy św. Katarzyna umierała (1380), rodził się w Massa Marittima, na sieneńskiem terytoryum, w dawnej rycerskiej rodzinie Albizzeschich chłopak, który później zasłynął jako najznakomitszy kaznodzieja ludowy włoski w XV wieku. W trzech latach stracił on ojca, w sześciu matkę, a wychowaniem jego zajęły się trzy ciotki: Diana, Pia, Bartolomea i kuzynka Tobia. Ale gdy chłopak miał lat jedenaście, wujowie mieszkający w Sienie usunęli go z pod zbyt łagodnego wpływu czterech aż kobiet i dali mu w mieście bardzo staranne wykształcenie. Bernardino uczył się filozofii, prawa kanonicznego, teologii i rozczytywał się w Piśmie świętem. Przedmiotem jego studyów były także dzieła Dantego, które w sieneńskiem Studio objaśniał wtedy słynny profesor Giovanni di Buccio.

Ciotki czuwały nad jego moralnością, a chłopak widząc, że to najsłabsza strona opiekunek, droczył się z Tobią i opowiadał, że się kocha w bardzo pięknej kobiecie, z rycerskiego rodu i że ją często za bramą Camollia odwiedza. A gdy raz wspomniał, że idzie do niej, wymknęła się Tobia z domu i śledziła go. Chłopak poszedł przed Madonnę, namalowaną na murze bramy Camollia i tam uklęknąwszy długo się modlił. Owo malowidło,

dzisiaj już nie istniejące, przedstawiało Wniebowzięcie Panny Maryi, otoczonej świętymi, tudzież chórem tańcujących, śpiewających i grających aniołów.

Kuzynka Tobia się uspokoiła.

Młody Bernardino zachował w swem sercu na zawsze szczególny kult Madonny, a w siedmnastym roku życia zapisał się do stowarzyszenia: „Disciplinati confraternitatis B. Mariae", które w szpitalu Santa Maria della Scala miało swoją siedzibę.

Do bractwa należało wielu najznakomitszych ludzi Sieny, którzy chcieli prowadzić życie bogobojne i umartwiać ciało. Jednem z zadań bractwa było pielęgnowanie chorych i to je łączyło ze szpitalem „della Scala".

Sposobność do poświęcenia się i narażenia życia, aby nieść pomoc bliźnim, znalazła się wkrótce, straszniejsza może aniżeli młodzieńczy umysł mógł sobie wystawić. W roku 1400, po raz trzeci morowa zaraza nawiedziła Sienę; szpital Scala nie miał już miejsca, aby pomieścić chorych, tembardziej, że był to rok jubileuszowy, mnóstwo pielgrzymów szło na Sienę do Rzymu, a wielu z nich zapadało po drodze na straszną chorobę. Słudzy szpitalni po większej części powymierali, a dyrektor Scali, Giovanni Landaroni nie wiedział, co dalej począć.

W najbardziej krytycznej chwili oddał mu się młody Bernardino z kilkoma przyjaciołmi na usługi i zadziwiał całe miasto swem poświęceniem i odwagą. Gdy pierwsi jego towarzysze zmarli, znaleźli się inni na ich miejsce a sam Bernardino wytrwał przez cztery miesiące, przez cały czas zarazy na swem stanowisku. Wkońcu jednak wyczerpany, znękany, sam zapadł na zdrowiu, a przyszedłszy po niejakim czasie do sił, poznawszy z bliska wszelką nędzę ludzkiego żywota, wstąpił do zakonu.

Na tem samem miejscu, gdzie dzisiaj, stał już wówczas klasztor Franciszkanów, gwardyanem był starszy zakonnik Giovanni Ristori. Do niego zwrócił się Bernardino i mając lat dwadzieścia dwa przywdział habit franciszkański. Wybrał na to dzień 8 września (1402), święto Narodzenia Matki Boskiej, gdyż przejęty szczególnem nabożeństwem do Madonny, rozpoczynał każdą ważniejszą czynność w swem życiu w jeden z poświęconych Jej dni świątecznych.

Ale klasztor franciszkański w Sienie należał po owem wydaleniu żywiołów skłaniających się do mistycyzmu, o którym mó-

wiliśmy poprzednio, do wygodniejszych klasztorów. Mnisi odstępowali tam od ścisłych przepisów ubóstwa i nie prowadzili życia umartwień, jakie im św. Franciszek przekazał. Zakonnicy mieli krewnych i przyjaciół w mieście, którzy ich często odwiedzali, a przeto owe mury klasztorne okazały się dla Bernardina zamało spokojnem ustroniem.

Poza miastem wszakże, na pagórku leżącym naprzeciwko głównego klasztoru, utworzyła się mała osada Franciszkanów, prowadzących prawie pustelnicze życie. Ową ubogą pustelnię zwano Colombaio. Mieścili się tam zakonnicy Obserwanci, należący do odłamu skrajnych żywiołów Franciszkanizmu, do Joachitów, Fraticellich i Zelantów i zachowywali bardzo ścisłą regułę. Bernardino tam się przeniósł i stał się z czasem potężnym filarem Obserwantów, którzy doszli do olbrzymiego wpływu w krajach katolickich.

Klasztor Colombaio, powiększony wskutek starań Bernardina i wzbogacony dziełami sztuki, jest jeszcze do dziś dnia jedną z najliczniejszych kolonij franciszkańkańskich we Włoszech i zawsze nosi nazwę „Osservanza". Nie jest on już wprawdzie osamotnioną pustelnią wśród pagórków, w nowszych bowiem czasach otoczyły go wille i fermy, urocze ogrody, z widokiem na poważną Sienę.

Bernardino wszedł do klasztoru, poznawszy dobrze ludzi i straszny, zatrważający stan, w którym się społeczeństwo sieneńskie znajdowało.

W jednem z późniejszych swych kazań, które miał na syeneńskim rynku, tak kreśli skutki walk stronnictw, które naród rozdzierały:

„Ileż to złego sprawili Gwelfi, ile Ghibellini! Ile kobiet zamordowano we własnem mieście, we własnym domu; ilu matkom wydarto dzieci w łonie ich jeszcze spoczywające, aby je zdeptać, rzucić o mur i główki im roztrzaskać.

„Trupy nieprzyjaciół sprzedawano w jatkach, jak mięso zwierzęce, serca z ciał wyrywano, aby je pożreć, świeże od krwi gorącej. Jednych mieczem zabito i porzucano w kloaki, innych upieczono i zjedzono, innych wreszcie strącono z wieży na bruk, albo z mostów do wody.

„Gdzieindziej gwałt czyniono kobietom wobec ich ojców i mężów, których mordowano, gdy się owym zbrodniom przypatry-

wali. Nikt nie miał nad drugim litości... Co więcej, słyszałem o kobietach, które taką zawziętością wrzały ku przeciwnemu stronnictwu, że wkładały oszczep w ręce swych dzieci, aby także morderstwem zaspokajały swe uczucie zemsty..."

Schyzma kościelna stała się powodem zupełnego rozstroju włoskiego społeczeństwa. Ku powszechnemu zgorszeniu walczyło ze sobą dwóch a wkońcu nawet trzech papieży. Każdy z nich utrzymywał własne bandy kondotierów, każdy rozbudzał namiętności ludu, każdy starał się bić własną monetę, aby opłacać olbrzymie koszta ciągłych wypraw wojennych.

Demoralizacya czuć się szczególnie dawała po wsiach i małych miasteczkach, gdzie jeszcze nie dochodził nowy duch humanizmu, który osobliwie we Florencyi wiał ożywczem tchnieniem.

Nietylko w Sienie toczyły się bratobójcze walki, gdzieindziej działo się to samo. W Brescyi, prawie dzisiaj wierzyć się nie chce, Gwelfy sprzedawali trupy Ghibellinów, a Ghibellini ciała Gwelfów. Giovan Maria Visconti wydał rozporządzenie, na mocy którego przynajmniej przez pół roku miało trwać zawieszenie broni pomiędzy stronnictwami. W następnem półroczu pozwalał już bić się i mordować jak dawniej. W Bergamo zawziętość nieprzyjaznych sobie rodów dochodziła do szaleństwa, mordowano starców, kobiety i dzieci. Tyrani nie starali się szczerze przytłumić tych rodowych zbrodni. Gdy się jednego z nich pytano, dlaczego przecież nie użyje najsurowszych środków, aby kres położyć temu tępieniu się rozżartych stronnictw, odpowiedział, że grzywny, które nakłada na wendety, przynoszą mu rocznie do dwunastu tysięcy dukatów.

Wobec tego rodzaju społeczeństwa zdziczałego, rozkoszującego się niejako zapachem świeżej krwi, nie dziw, że ludzie, których czyste serce nie nienawiścią, ale miłością gorzało, chwytali się środków działających na imaginacyę, aby rozbudzić umysły przesycone zbrodnią.

Pospólstwo stawało, śmiało się i dziwiło, gdy pewnego dnia zobaczyło Bernardina wychodzącego z klasztoru, w otoczeniu kilku ubogich mnichów, niosącego ciężki krzyż drewniany na swych obnażonych barkach.

Dziwaczna ta procesya szła drogą do Sarziano, wzywając do

zgody i pokuty. Zdawało się, że znów św. Franciszek powstał, aby goić rany społeczeństwa.

Po drwinach nastąpiło uwielbienie dla człowieka, który głosił słowa miłości.

Bernardino poszedł najprzód do Medyolanu (1417), gdzie właśnie rozpoczynał swe panowanie ostatni z Viscontich, Filip Maria, chytry, okrutny, bojaźliwy, zamknięty w swym obronnym zamku i knujący tam coraz to straszniejsze zbrodnie.

Dlaczego Bernardino poszedł naprzód nieść słowa pokoju do Medyolanu, nie wiemy, dość, że w bardzo krótkim czasie poruszył swemi kazaniami całą tamtejszą ludność i pozyskał sobie sławę świętego człowieka. Kościoły, w których mówił, zapełniały się a uwielbienie dla niego wzrosło w niewidziany sposób, z powodu następującego zdarzenia. Razu pewnego, wśród kazania,' przestał raptem Bernardino mówić, zasłonił oczy i zszedł z ambony nie skończywszy nauki.

Udał się czemprędzej do klasztoru, w którym mieszkał, a gdy go się pytano, co się stało? odpowiedział, że w chwili „kiedy przerwał kazanie, miał widzenie, że jego kuzynka Tobia, którą czcił i kochał jak matkę, umarła.

Wieść o tem rozniosła się po Medyolanie. Skeptycy wyprawili posłańca do Sieny, aby się dowiedział, czy twierdzenie Bernardina jest prawdziwe [1]).

Przekonano się, że Bernardino miał słuszność, a odtąd czcił go Medyolan jako świętego człowieka, a nawet Filip Marya zabobonnie zaczął się go obawiać. Jego sława rosła nadzwyczaj szybko, ludzie jak mrówki zbiegali się do kościołów, aby go słuchać. „Concurrebant ad ecclesias instar formicarum", powiada kronikarz.

Szedł z Medyolanu do Bergamo, do Como, do Mantuy, Cremony, Piazenzy, Cremy i Brescyi, wszędzie nauczając, wszędzie łagodząc spory, jednając stronnictwa i przynajmniej na chwilę gojąc rozjątrzone rany.

---

[1]) Uczniowie i następcy Bernardina podobnemi widzeniami działali na imaginacyę słuchaczy. Opowiadają, że w chwili kiedy Bernardino umierał, miał Giacomo dalle Marche na rynku w Todi kazanie. Naraz przerwał mowę, zamyślił się i wezwał lud, aby się smucił, gdyż w tej chwili zgasła w Aquili najpiękniejsza gwiazda kościoła.

Charakteru łagodnego, jowialny, zadziwiał Bernardino swym humorem i wesołością ludzi, przyzwyczajonych do surowych kaznodziejów, o groźnem ponurem spojrzeniu.

Od dawna było w zwyczaju po włoskich miastach, że na domach zamożniejszych obywateli były wyryte lub wymalowane herby stronnictw, do których ich właściciele należeli. Wskutek tego rozdział społeczeństwa, na Gwelfów i Ghibellinów, jeszcze bardziej wpadał w oczy, a w razie rozruchów tłuszcza miała już niejako naznaczone mieszkania przeciwników, gdzie rabować i mordować mogła.

Do dziś dnia przechowały się w archiwach włoskich spisy rodzin gwelfowskich i ghibellińskich, z których stronnictwo zwyciężające sumiennie korzystało, aby prześladując swych przeciwników, żadnego z nich nie pominąć.

Chcąc choć w części, choć na zewnątrz zmusić mieszkańców miast do zapomnienia o wzajemnych do siebie urazach, wpadł Bernardino na myśl, aby zamiast herbów na domach umieszczać nad drzwiami monogram Chrystusa J. H. S., napisany na środku okrągłej lub kwadratowej tarczy. Od liter rozchodziły się na wszystkie strony promienie, niby aureola monogram otaczająca. Tym znakiem chciał Bernardino zastąpić owe godła, które tyle krwi i tyle nienawiści przyniosły jego ojczyźnie.

Zdaje się, że Franciszkanin miał jeszcze inny cel na myśli, umieszczając wszędzie, gdzie tylko było można, imię Chrystusa. Pomimo, że Sieneńczyk i szczególnem nabożeństwem pałający do Madonny, nie mógł nie spostrzedz, że kult Zbawiciela stracił cokolwiek we Włoszech na blasku wobec kultu Madonny, który począwszy od XII wieku coraz bardziej ogarniał serca wiernych. Być może, że jako kapłan zatopiony w mistycznych rozmyślaniach obawiał się, aby zasady religii katolickiej nie były spaczone tem zobojętnieniem dla osoby Zbawiciela, a przeto myślał nad środkami, któreby społeczeństwu na każdym kroku przypominały, do kogo przedewszystkiem modły swe zwracać powinno. „In nomine Jesu omne genu flectatur" — to powiedzenie św. Pawła było hasłem dla sieneńskiego kaznodziei.

Wszędzie, gdzie przychodził, zamawiał owe tablice z monogramem Chrystusa, a często podczas kazania stawiał ten znak obok siebie, albo go nad sobą umieszczał.

Gdy w Bolonii skarżył się przed nim rzemieślnik, który dotąd



Fot. Alinari.

Sodoma. Św. Bernardyn w Oratorio di San Bernardino w Sienie.



Fot. Anderson w Rzymie.

Bonsignori. Dwaj mnisi trzymający znak św. Bernardyna. Brera w Medyolanie.



Fot. Anderson w Rzymie.

Bonsignori. Dwaj mnisi trzymający znak św. Bernardyna. Brera w Medyolanie.

robił karty do grania, że wskutek jego kazań przeciw grze nie ma roboty i że mu nędza grozi, poradził mu Bernardino, aby sprzedawał tabliczki ze znakiem Chrystusa a będzie miał pracy pod dostatkiem.

To samo wołanie: pokoju! pokoju! które się wyrywało z ust św. Katarzyny, stało się jednym z głównych tematów kazań Bernardina. Walczył on nadto przeciw zbytkowi kobiet, przeciw lichwie.

Prawie w każdem mieście, w którem miewał kazania, urządzały kobiety palenie „próżnostek“ na stosie „abbruciamenti delle vanita“, znosząc tam pachnidła, gierlandy, trzewiki o zbyt wysokich korkach, ręczne zwierciadła i zbytkowne nakrycia głowy. Nawet we Florencyi, w epoce, kiedy tam już sztuka w wysokim się znajdowała rozwoju, kiedy rzeźbił Ghiberti i Donatello, kiedy Massacio malował kaplicę Brancacci, kobiety porwane wymową Bernardina paliły na placu przed „Santa Croce“ swe „znaki próżności“.

W kwietniu r. 1425 powrócił Bernardino do rodzinnej Sieny a sława wielkiego kaznodziei już go poprzedziła. Lud i Signoria wyszła naprzeciw niemu, przed ratuszem urządzono ołtarz i ambonę, tudzież estradę dla starszyzny. Istnieje w Sienie, w katedrze, obraz Sana di Pietro, przedstawiający Bernardina na ambonie, na placu ratuszowym. Kaznodzieja trzyma przed sobą tabliczkę ze znakiem Chrystusa; na estradach siedzą Priorowie w szkarłatach, a na dole klęczą po jednej stronie kobiety w białych chustkach na głowie, po drugiej mężczyźni.

Może więcej niż gdzieindziej miał Albizzeschi do karcenia w swem rodzinnem mieście, a w każdym razie słowa jego wyrażały tam gorące przywiązanie do Sieny, do tej starganej namiętnościami grzesznicy.

Bolało go, że gmach katedralny, rozpoczęty w XIII wieku, dotąd nie został dokończony, napominał i prosił, aby Signoria szczerze się zajęła wiekopomnem dziełem. Kobiety sieneńskie niemało mu dały powodu do rozpamiętywań. Skutek jego wymowy był ten sam co we Florencyi, niebawem zbudowano na placu rodzaj małego zamczyska z drzewa, a kobiety zniosły tam więcej niż czterysta tobołków, zawierających najdroższe im dotąd sprzęty toaletowe i stroje, aby je oddać na pastwę płomieni.

Ale nietylko kobiety, nawet mężczyźni i młodzież stała pod

urokiem jego kazań, a Eneasz Sylwiusz Piccolomini, późniejszy Pius II, słuchając ich, tak dalece przejął się naukami mnicha, że jak sam opowiada, o mało że nie wstąpił wówczas do zakonu.

Bernardino, chcąc nacisk położyć na rozpowszechnienie znaku Chrystusa, urządził raz wspaniałą procesyę, wprowadzającą godło to do Sieny. Cała Signoria brała udział w owej uroczystości, a tabliczkę Bernardina niesiono otoczoną relikwiami. Poczem Priorzy kazali na wieczną pamiątkę wymalować duży znak Chrystusa na zewnętrznej ścianie ratusza, zdobiący do dziś dnia przepyszną budowę. Wielu prywatnych właścicieli również ozdobiło fasady swych domów z kamienia wykutą cyfrą Chrystusa, a sporo tych znaków dotąd się utrzymało.

Chcąc utrwalić zasady nauk Bernardina, zwłaszcza co do ograniczenia zbytku, co do zaprowadzenia oszczędności w wyposażaniu dziewcząt i ułatwiania małżeństw, wydała Signoria rozporządzenia, które nazwano „Riformagioni di frate Bernardino". W Perugii uchwalono także podobne statuty, dotąd przechowane pod tytułem „Statuta S. Bernardini".

Dziesiątego czerwca 1425 pożegnał się Albizzeschi na jakiś czas ze swem rodzinnem miastem, aby iść do Umbryi, do kraju św. Franciszka.

II.

W Arezzo, w Perugii, w Orvieto, zdziałał on dużo dobrego, ale w chwili, kiedy jego czynność apostolska stawała się istotnem dla środkowych Włoch błogosławieństwem, nieprzyjaźni mu mnisi chcieli go z zazdrości przyprowadzić do upadku.

Głównymi jego przeciwnikami byli Dominikanie, którzy częścią z powodu nieprzyjemnego im współzawodnictwa, częścią z powodów zasadniczych starali się zawsze, otwarcie i skrycie, walczyć przeciw zakonowi św. Franciszka.

Dominikanie widzieli teraz w owych znakach z imieniem Chrystusa, które Bernardino wszędzie wprowadzał, niebezpieczne dla religii nowatorstwo, wrzekomo obawiali się, aby te tablice nie



Fot. Alinari.

Sano di Pietro. Kazanie św. Bernardyna na sieneńskim placu. Według obrazu w Sala del Capitolo w sieneńskiej katedrze.

stały się przedmiotem kultu u ciemnego ludu. Chwytali się tej samej zasady, co ongi ikonoklaści wobec malarstwa i rzeźby.

Głównym przeciwnikiem Bernardina był brat Manfred, którego nauki sieneński kaznodzieja w Lombardyi potępiał. Dominikanin zapowiadał bowiem przyjście Antychrysta w najbliższym czasie a Bernardino uważał za szkodliwe szerzenie postrachu w społeczeństwie, znękanem różnorodnemi walkami. Upokorzony przeciwnik nie zapomniał Franciszkaninowi tej urazy.

W cichości więc przedstawili Dominikanie Bernardina w Rzymie jako szkodliwego heretyka i skłonili papieża Marcina V, aby go wezwał do wytłómaczenia się przed kuryą rzymską. Umieli oni tak rzecz urządzić, że rozpatrzenie sprawy powierzonem zostało ich zakonowi, a nim jeszcze Bernardino do Rzymu przybył, usposobili nieprzyjaźnie przeciw niemu nietylko papieża ale i publiczność rzymską. Zarazem rozpoczęli w całych Włoszech agitacyę przeciw znakom Chrystusa i odmawiali rozgrzeszenia właścicielom domów, na których były umieszczone. Pospólstwo, zawsze skłonne uderzać na tych, przeciw którym agitacya jest skierowaną, powszechnie zaczynało witać Franciszkanów okrzykiem „Foras Jezu“ — „Precz z imieniem Jezusa!“

W Rzymie jednak, dzięki dobremu wrażeniu, jakie Bernardino sprawił na papieżu, sprawa szybko została roztrzygniętą, a obrona obwinionego o herezyę tak była łatwą, że Franciszkanin od wszelkich zarzutów został uwolniony.

Dominikanie ponieśli najzupełniejszą porażkę, tem większą, że papież pozwolił Bernardynowi, aby miewał w Rzymie kazania, tak u św. Piotra jak i w innych kościołach. Niebawem stał się Franciszkanin najpopularniejszą osobistością w stolicy apostolskiej i wychodził stamtąd w dalszą podróż: do Florencyi, do Sieny, do Bolonii, z prawdziwym tryumfem.

Dominikanie jednak nie spoczywali. Zaledwie papież Marcin V umarł (1431), zwrócili się do kardynała czuwającego nad czystością wiary, przeciw Bernardynowi, korzystając ze sposobności, że w Bolonii, w kościele św. Petroniusza, wystawiono znak Chrystusa nad wielkim ołtarzem.

Powołano znów Bernardyna do Rzymu, ale tym razem Dominikanie prowadzili proces w takiej tajemnicy, że się nawet papież na razie o nim nie dowiedział. I byliby dokonali swego

podstępnego dzieła i zasądzili znienawidzonego rywala, gdyby Sieneńczycy nie byli przejrzeli całej intrygi.

Ale Siena widząc co się dzieje, wysłała natychmiast swego posła do Rzymu, który w porozumieniu z kardynałem Caninim, byłym arcybiskupem sieneńskim, rzecz całą wyjaśnił.

Rozgniewany papież, że tak ważną sprawę starano się załatwić bez jego wiedzy, kazał procesu zaniechać i osobną bulą z 7 stycznia 1432 ogłosił, że Bernardino jest niewinnym.

Tryumfujący zakon Franciszkański z większą jeszcze niż dotąd energią szerzył kult „imienia Jezus", bo tak ten kult później nazwano w całej katolickiej Europie. Trigram św. Bernardyna do dziś dnia można spotkać nietylko na budowlach we Włoszech ale i we Francyi, w Niemczech i w Hiszpanii. Na sławnym swemi ozdobami architektonicznemi domu w Burgos, tak zwanym Casa del Cordon znajduje się on także. Co więcej, znak ten przyjął założyciel Jezuitów, Ignacy Loyola, jako godło potężnego zakonu a papież Klemens VII i Innocenty XIII ustanowili osobne święto imienia Jezus.

Bernardino miał jeszcze i to zadośćuczynienie za wycierpiane prześladowania, że papież ofiarował mu sieneńskie biskupstwo. Ubogi mnich nie przyjął wszakże tego zaszczytu, chciał mieć, jak się później w jednem ze swych kazań w Sienie tłómaczył, swobodę mówienia „całą gębą a nie półgębkiem", którejby nie miał jako wysoki dygnitarz kościoła. „Nihil habeo nisi linguam", „prócz języka nic nie posiadam", powiedział jeden z francuskich Franciszkanów, ta własność wystarczała i Bernardynowi.

Umęczony wreszcie pracą i walką cofnął się Bernardino do ulubionego klasztoru w Capriola, aby tam spisać swe główne kazania, ułożyć je w system, streścić w nich swoją naukę i przygotować następcom w zawodzie kaznodziejskim swą moralną spuściznę.

Kazania te rozeszły się szybko po całym chrześcijańskim świecie i były przez długi czas wzorem wymowy dla duchowieństwa. Bernardino spisał je po łacinie, sposobem i stylem „uczonych" a przeto straciły one w książce niemało z tej werwy, z jaką przed zgromadzonym ludem były wypowiedziane. Zebrał je w XVII wieku Frà de la Haye, Franciszkanin, ale zbiór ten zawiera tylko część dzieł wielkiego kaznodziei.

Znaczna część kazań i to owe czterdzieści pięć, które Albizzeschi

miał w Sienie, w lecie roku 1427, doszła nas w narzeczu toskańskiem, tak, jak przed ratuszem i przed kościołem Franciszkanów była wypowiedzianą.

Jeden z jego słuchaczy, farbiarz sukna w Sienie, maestro Bartolomeo, porzucił na razie swój warsztat, aby słowo w słowo notować kazania słynnego Franciszkanina. Siadał on na rynku i rylcem na tabliczkach woskiem pociągniętych spisywał wszystko, jak najlepszy dzisiejszy stenograf. Powróciwszy do domu, odpisywał notatki na papierze, a była to niemała praca, gdyż kazania trwały po trzy i cztery godziny. Widocznie był to jakiś wykształcony farbiarz i musiał używać skróconego pisma, które w średnich wiekach pospolicie było znane. Dobrze on się zasłużył około włoskiej literatury XV wieku.

Ukończywszy redakcyę swych kazań, rozpoczął Bernardino w r. 1436 na nowo tułacze życie po Włoszech, ale nie mógł dłużej oddawać się kaznodziejstwu, gdyż papież powierzył mu naczelnictwo Observantów, których liczba wskutek jego działania nadzwyczaj się wzmogła.

Coraz to nowe powstawały klasztory Observantów, których zwano także „Spirituali", w odróżnieniu od braci „Conventuales", idących w duchu Eliasza, wygodniejszych, uznających potrzebę wspólnego klasztornego majątku.

Zakon Franciszkanów tak się wzmógł przez dwa wieki swego istnienia, że za życia św. Bernardyna liczono w całym chrześcijańskim świecie dwa kroć sto tysięcy franciszkańskich mnichów, z których znacznie mniejsza część należała do ścislejszej reguły Observantów.

Bernardino, podobnie jak św. Franciszek, zakazywał braciom, aby przyjmowali złoto, obawiając się, aby się w nich chciwość nie wyradzała. Niejednokrotnie ofiarowano mu znaczną sumę na budowanie klasztorów, Bernardino żył jednak z dnia na dzień „jak żyją ptaki niebieskie" i nie chciał ani widzieć, ani się dotykać, ani zbierać pieniędzy. Nawet przedmiotów złotych, dawanych na ofiarę, nie wolno było przyjmować jego adeptom.

Jako administrator, jako dowódca wielkiej armii Observantów, nie czuł się jednak Bernardino w swoim żywiole, przyzwyczaił się od młodości do czynności apostolskiej i w niej widział swoje powołanie. Prosił więc papieża o uwolnienie go od wikaryatu, a otrzymawszy je, rozpoczął znowu kaznodziejską wędrówkę.

Z wielkim entuzyazmem przyjmowano go w Padwie, gdzie jako w mieście uniwersyteckiem w znacznej części miał bardzo wykształconą publiczność przed sobą, poczem wrócił znów do Sieny, oparł się na chwilę o swą Capriolę, ale nie umiejąc spoczywać, przedsięwziął przy końcu swego żywota ostatnią podróż do Włoch południowych.

Znękanego pracą, schorowanego, nie chcieli puścić bracia w Caprioli, ale Bernardino nie dał się powstrzymać, a nie mając sił iść piechotą, wsiadł na osła i puścił się w daleką drogę. Ciało jednak nie mogło już wytrzymać tych trudów, Albizzeschi zachorował na granicy neapolitańskich krajów, którym chciał nieść słowa pociechy, a otoczony swymi uczniami, umarł 20 maja 1444 r. w klasztorze franciszkańskim w Aquila.

Zakonni kronikarze opowiadają, że umierał z uśmiechem na ustach „ridenti similis", a Franciszkanie śpiewali nad jego ciałem zwrotkę z Magnificat: „Ojcze, Imię Twoje dałem poznać ludziom, których mi posłałeś: teraz modlę się za nimi a nie za światem, gdyż idę do Ciebie. Alleluja!"

III.

Trzynasty wiek, jak we wszystkiem: w urządzeniach społecznych, w literaturze, w sztuce, tak i w kaznodziejstwie, wstrząsnął przeszłością. Słynni mowcy religijni wojen krzyżowych porywali za sobą całe narody, a najcelniejszy z nich Bernhard de Clairveaux szedł przez Francyę, Niemcy i Włochy, zachęcając do wojny przeciw niewiernym.

Byli to wszakże raczej misyonarze wielkich chrześcijańskich idei, kaznodzieje królów i rycerstwa, aniżeli doradzcy i przyjaciele ludu. Ich krasomowstwo nie zapuściło głębszych korzeni, a w wieku XIV kościelna ambona mało miała wpływu.

Duchowieństwo świeckie prawie zupełnie zaniedbało oratorską sztukę, wyżsi dygnitarze kościoła, biskupi, uważali poniżej swojej godności wychodzić na mownicę, niższy kler, który musiał lud pouczać, przemawiał najwięcej po łacinie a większa połowa słuchaczy go nie rozumiała. Duchowni nie silili się bynajmniej,



Fot. L. Dubray w Medyolanie.

Portret św. Bernardina Franciszka Vanni w Zbiorach p. Frizzoniego w Medyolanie.

aby coś nowego powiedzieć, przeżuwali dawne, średniowieczne zbiory kazań, układane za czasów, kiedy scholastyczna filozofia była w rozkwicie. Zastanawiano się nad subtelnościami dekretaliów, rozbierano z ambon postanowienia prawa kanonicznego, ale nie nauczano. Najcharakterystyczniejszą cechą tego umysłowego lenistwa był nadzwyczaj popularny zbiór kazań do użytku księży pod tytułem: „Dormi sicure" „spij spokojnie", bo jak się obudzisz, znajdziesz gotowe kazanie w tej księdze i głowy sobie suszyć nie potrzebujesz.

Dante jeszcze ubolewa nad tem, że zaniedbano ewangelię, nie uczono słowa bożego, ale prawnych subtelności.

> .....L'Evangelio e i Dottor magni
> Son derelitti, e solo ai Decretali
> Si studia sè che appare a'lor vivegni.

Święty Franciszek, jak pod wielu innymi względami, tak i w tym kierunku poruszył świat chrześcijański, zaczął mówić do ludu jego językiem, po prostu, do serca i przekonania, nie oglądając się na krasomowcze tradycye. Po nim kaznodziejstwo stało się niejako moralnym przywilejem zakonów, lud słuchał Franciszkanów, Dominikanów, Augustynianów, a o księdza proboszcza, który recytował z kazalnicy swe dawne formuły, nie wiele się troszczono.

Odpowiednio do tradycyi każdego z tych zakonów, wyrabiały się pewne wybitne cechy ich krasomówstwa, które oczywiście z powszechnym rozwojem ówczesnej kultury w ścisłym są związku.

Dominikanie, którzy jako obrońcy czystości wiary, w ciągłej obawie herezyi, przed wszelką się chronili nowością, najuporczywiej opierali się o dawne kaznodziejskie tradycye, o wzory z czasów scholastycznych. Augustynianie, którzy przyjęli swą nazwę od jednego z najpotężniejszych filarów chrześcijaństwa i uważali św. Augustyna zawsze za swego ojca, szli z nauką, z postępem, mieli podobnie jak ich wielki patron szerszy, swobodniejszy horyzont widzenia. Dla nich więc cały ruch humanistyczny nie miał nic przestraszającego, owszem, oddawali się oni klasycznym studyom a przeto i w kazaniach swych starali się o okrągłość stylu, o piękność zwrotów, a cytowaniem greckich i rzymskich autorów, przyciągali ku sobie cały świat wyż-

szy, wykształcony. Kardynał Cortesi posuwał się w tej mierze tak daleko, że do studyów teologicznych chciał wprowadzić terminologię klasyczną.

Franciszkanie szli oczywiście drogą wskazaną im przez założyciela, ale droga ta była jeszcze nie utarta, a trzeba było jakiegoś większego pomiędzy nimi oratorskiego talentu, aby mógł przekształcić całe kaznodziejstwo. Miał wprawdzie zakon Franciszkański swych wielkich mowców i sławnych uczonych, jak Antoni z Padwy, jak Bonawentura, jak na Północy Roger Bacon, i Duns Scott, ale ci ludzie żyli jeszcze w XIII wieku, pisali i kazania miewali wyłącznie po łacinie, należeli do innych czasów. Ich następcy, używający włoskiego języka, nie przyjmowali najczęściej świętej prostoty założyciela zakonu, a zamiast niej, wprowadzali prostactwo na ambonę, do czego osobliwie czasy upadku kościoła, czasy wielkiej schyzmy bardzo się nadawały. Ambona stała się nieraz polityczną i demagogiczną mownicą, z której się więcej rozchodziło zgorszenia, aniżeli nauki.

Z końcem XIV i z początkiem XV wieku pełno we Włoszech narzekań na upadek kaznodziejstwa. Na koncylium w Konstancyi skarży się Mikołaj de Clemanges, że kaznodziejstwo, ongi sława i zaszczyt biskupów, tak dalece upadło, że teraz wstyd iść na ambonę. Ówcześni pisarze satyrycy co chwila się wyśmiewali z kościelnych mowców, fałszerzy słowa Bożego. W chwili wszakże tego upadku, już przy końcu XIV wieku, powstaje pierwszy ludowy kaznodzieja Wincenty Ferrier, Hiszpan, Dominikanin, który chociaż nie umie żadnego prócz swego własnego języka, przebiega nietylko Hiszpanię, ale Provancyę, Sabaudyę, Liguryę, Szwajcaryę, Francyę i Flandryę, pociąga za sobą tłumy mężczyzn i kobiet i wszędzie głosi pokutę, ale zarazem sieje postrach i zrozpaczenie. Prawdziwy w tej mierze uczeń św. Dominika, grozi wszędzie gniewem Bożym, a mówi tak plastycznie, iż ludziom się czasem zdaje, że stoją przed sądem ostatecznym.

W czasie, kiedy słynny Hiszpan rozpoczyna już swe apostolstwo, Bernardino przygotowuje się do kapłańskiego zawodu. Odbywa swe studya zupełnie średniowiecznym sposobem, w trivio i quadrivio uczy się gramatyki według Donata, retoryki i filozofii moralnej a ruch humanistyczny dopiero go później zajmuje. Jako słynny już kaznodzieja bawiąc w Veronie, chodzi tam do szkoły znakomitego humanisty Guarina Guarini; oczywiście na-

uka ta nie zmienia już ani jego kierunku umysłowego ani sposobu mówienia.

Wychodzi on w świat z całym jeszcze balastem scholastycznej wiedzy a z drugiej strony przejęty duchem Joachimizmu, który zawsze jeszcze panuje w klasztorach franciszkańskich ściślejszej reguły. Osobliwie studyum Apokalipsy zajmuje go, studyum, które przez kilka wieków porywało wszystkie umysły skłonnych do mistycyzmu zakonników. Wywodzi on z proroctwa św. Jana obowiązek bronienia kościoła, walczenia słowem i czynem z szatanem. Szatan, powiada Bernardyn, posyła zawsze z głębi piekieł nowych nieprzyjaciół przeciw kościołowi, a Bóg natomiast zsyła nowych obrońców. Zaledwie powstał kościół, a już wyruszyli przeciw niemu Żydzi do walki, Bóg wtedy kazał iść w świat apostołom. Przeciw rzymskim cesarzom postawiły nieba całe szeregi swych męczenników, przeciw trzecim hufcom szatana, przeciw heretykom, wysłały doktorów kościoła. Czwarty atak piekieł się przygotowuje, jak świadczy rozdwojenie kościoła, obojętność dla religii i niedowiarstwo. Przeciw tym nieprzyjaciołom wyruszają ubodzy roznosiciele słowa bożego, Pauperes Predicatores, mają oni podnieść swój głos nietylko przeciw błędom ludu, ale również przeciw grzechom cesarzy i papieży, królów i prałatów.

Tak sobie przedstawia sieneński zakonnik swoje powołanie. Kazania jego są odbiciem wpływów, które działały na rozwój jego umysłu. Z jednej strony noszą one na sobie jeszcze ślady form scholastycznych, z drugiej pełne są werwy i siły, bo są skierowane do ludu. Każde kazanie jest kunsztowną, z góry obmyślaną budową, dzieli się najprzód na trzy części a każda z tych części na działy i poddziały, w nieskończoność. Ustępy te i dystynkcye mają wszechstronnie rzecz wyjaśnić i rozebrać, naciągnięte jednak i nieodpowiadające istocie przedmiotu tylko go bałamucą.

Najulubieńszem zadaniem scholastyki było owo rozdrabnianie kwestyi, rozbijanie jej w puch, w niedorzeczność. Bernardino ma jednak w sobie dość siły, dość rozwagi, aby w te scholastyczne okowy, w te kraty i kratki włożyć wolne słowo i znaleźć tam miejsce dla zdrowego rozsądku i fantazyi.

Obok scholastycznych więzów ciężą jeszcze na wymowie Bernardina, jakby brzęczące łańcuchy, ciągłe cytacye z pisma świętego i ojców kościoła. To była wszakże tylko konieczność nało-

żona duchem czasu. Naliczono w kazaniach Sieneńczyka, jeżeli się nie mylę, kilkanaście tysięcy rozmaitych cytacyj. Trzeba było rzeczywiście należeć do wielkich krasomowczych talentów, aby te trudności przezwyciężyć i wolnem słowem porwać słuchaczy. Prostota, mowa zmierzająca bezpośrednio do celu, była w pogardzie tak u scholastyków jak i humanistów, zwano ją lekceważąco „la santa rusticita".

Bernardino był jednak w tej mierze podobnym do wszystkich wielkich mowców, że publiczność, przed którą stawał, oddziaływała na niego, umiał wejść w kierunek jej myśli, zastosować się do jej potrzeb i jej ideałów. Nieraz nawet dyalekt, sposób wyrażania się, zapożyczał u tych, którzy go słuchali, przybierał ludowe zwroty mowy, opowiadał popularne anegdoty, posuwał się do rubaszności, któreby dzisiaj wywołały zgorszenie. Gdy raz mówił o herbach Gwelfów i Ghibellinów, gniewał się, że je można spotkać umieszczone nawet nad głową Chrystusa.

Tego mu było za wiele, zwrócił się wtedy do Pana Boga i wołał oburzony: Chryste, czy nie widzisz, że masz dyabła nad sobą [1].

Wśród gmatwaniny średniowiecznego mistycyzmu, pełno w jego kazaniach pięknych obrazów i wzniosłych myśli. Są tam jakby kręgi Boskiej komedyi Dantego, przez które przebrnąć trzeba, aby znaleźć zawarte w nich klejnoty. Oto opis radości, jaka panuje w niebie, kiedy Marya, po długiej podróży w obłokach, dostawszy się w atmosferę księżyca, unosząc się przez regiony Merkura, Wenery, słońca, Jowisza, Marsa i Saturna, nareszcie zasiada wśród blasku gwiazd.

„Podobnie jak ziemia na wiosnę — pisze Bernardino — tonie w kwiatach i zapachu, podobnie Maryę otaczają aniołowie, apostołowie, męczennicy, wszyscy krążą koło niej, osłaniają ją atmosferą śpiewu i woni. — Śpiewając, tańcząc, formują koła, podobne jak je widzicie namalowane nad bramą Camollia".

Prawie możnaby sądzić, że Fra Angelico, który właśnie wówczas rozpoczynał swój zawód artystyczny, miał ów opis na myśli, malując niektóre ze swych obrazów. To plastyczne przedstawienie uciech i rozkoszy niebieskich, dziedziczyło się wszakże już

---

[1]) W oryginalnym tekscie zapytanie to dosadniej wygląda: „O signore Dio, oh, tu hai il diavolo sopra di te, il quale si puo dire che ti piscia in capo"! Pred. volg. II, str. 15.

od dłuższego czasu w imaginacyi zakonników, tudzież mistrzów sieneńskiej szkoły malarskiej i było niejako moralną własnością mistycznie usposobionych umysłów.

Bernardino znał dobrze błędy, które tkwiły w sieneńskiem społeczeństwie, był to przedewszystkiem rozstrój wewnętrzny, podział na stronnictwa „la parzialita“, straszniejszy tam, aniżeli gdzieindziej. Wszystkiego złego, sądzi on, jest szatan powodem, biada ziemi i morzu, gdzie zły duch zstępuje, powiedział św. Jan w Apokalipsie. „Vae terrae et mari, quia descendit diabolus ad vos“. Dla tego poświęca Bernardino kilka kazań tej klęsce, która ciąży na jego narodzie. W swej rozpaczy, że stronnictwa szarpią miasto, idzie tak daleko, że prosi Chrystusa, aby żadne modły nie przynosiły skutku tym, którzy należą do Gwelfów albo Ghibellinów. Złorzeczy im i mówi: „błagam Cię Panie, aby tysiąc demonów duszę ich dzierżyło i żaden z nich odkupionym nie został“.

Pokoju, pokoju! woła on ciągle.

Chce bezpośredniego skutku swych wezwań, rozkazuje podczas kazania, aby ci, którzy się pogodzą ze swymi nieprzyjaciołmi, szli zaraz do kościoła, na znak, że ślubują żyć w pokoju. Mężczyzn posyła do katedry, kobiety do św. Marcina.

Innym razem grozi swemu miastu podobnym losem, jaki spotkał Jerozolimę. „Jesteś piękną Sieno, ale nie tak piękną, jak była Jerozolima“. Gdy się nie poprawisz, Bóg ześle nie takiego jak Bernardino kaznodzieję, ale brat bicz „frate Bastone“ będzie z tobą rozmawiał. Kaznodzieja wie już naprzód, kto będzie tym bratem biczem. Będzie nim oczywiście kondotier, któremu Bóg rozkaże: „kapitanie, zabierz to miasto i zniszcz je“. A takich kondotierów przedstawia on jako szarańczę o ludzkich głowach, o włosach kobiecych, o lwich paszczach, szarańczę w pancerzach, robiącą swemi skrzydłami taki łoskot, jak wozy, które się ze sobą w bitwie ścierają.

Wyrażenia, napomnienia Bernardina są nieraz pełne siły i wzruszającej werwy. Gromi naprzykład kobiety, że długie u sukien noszą ogony. „Czyż się można dziwić złorzeczeniom ubogich, woła, gdy trzęsąc się od zimna, patrzą się, jak błoto na ulicy okrywacie waszemi sukniami, za drogie kupionemi pieniądze“... „Błoto znajduje okrycie, którego nie pragnie, a ubogi nie ma pożywienia i odzieży, o którą prosi rozpaczliwem błaganiem“.

Dosadnie także zwraca się do żon, które zaniedbują swych mężów, a do innych mężczyzn się mizdrzą. „Czyś nie słyszała — pyta się pierwszej lepszej kobiety, którą spostrzegł na kazaniu — o tym oberżyście, który ma w swej gospodzie dwa gatunki wina: lepsze daje przyjaciołom, gorsze — głupcom. Tak samo czyni próżna kobieta. Dobre wino sprzedaje na placu przed biskupstwem lub w katedrze tym, którzy jej piękność podziwiają, a złe swemu mężowi. Gdy idzie do kościoła, ustroi się, umaluje, włoży gierlandę na głowę, jakby była madonną, a w domu chodzi jak flądra".

Kosztowne suknie wywołują u niego najstraszniejszy wyraz oburzenia: „gdyby jedną z tych sukien, mówił raz, dobrze ścisnąć i wykręcić, toby z niej krew ludzka wytrysła".

Z równą siłą wojował przeciw lichwiarzom i graczom, nie zawsze jednak swemi kazaniami cel osiągał. Opowiadają o jednym z lichwiarzy, że po kazaniu przyszedł do Bernardina, udawał niezmiernie skruszonego, i prosił go, aby raz jeszcze przeciw lichwie mówił, gdyż słowa jego wielkie sprawiają wrażenie, a w mieście mnóstwo jest lichwiarzy. — Okazało się, że zatwardziałemu grzesznikowi o to chodziło, aby jego współzawodnicy zaprzestali pożyczać pieniędzy i aby on sam na większy jeszcze mógł pożyczać procent.

Pomiędzy kaznodzieją a słuchaczem wyrabiała się, wskutek codziennych kazań, pewna zażyłość, tak, że Bernardino przerywał nieraz swą mowę i wołał na tę lub ową kobietę, aby nie drzemała, albo ucieszony wrażeniem, jakie sprawiają jego nauki, zapewniał, że z radości utył, od czasu, jak bawi w Sienie.

Stosunek ten pomiędzy nim a publicznością dochodził czasem do takiej poufałości, że raz opowiadał z ambony, iż wczoraj był raczej umarłym, aniżeli żywym. Sądził, że nie będzie mógł dzisiaj mówić z powodu kurczów żołądka. Gdy jednak zażył sporą dozę jakiegoś lekarstwa, lepiej mu się zrobiło[1]).

Oczywiście, że tego rodzaju zwierzenia gorszyły humanistów. Cicero tak nie mawiał. Zgorszenie bywało tem większe, że Bernardino czasem otwarcie występował przeciw czytaniu niektórych klasyków, jak n. p. Owidiusza, „De arte amandi". Literaturę taką

[1]) Wymienił nawet ile razy lekarstwo działało: „Io ebbi una purgazione tanto grande, che io so'mosso XXIV volte a qua. Pred. volg. I, str. 89.

uważał on za wielkie niebezpieczeństwo, osobliwie dla słabych umysłów, a uczniowie jego byli nawet zdania, że w kazaniach nie powinno się wogóle przytaczać greckich i rzymskich autorów. Wobec wojowniczego usposobienia humanistów, nie było bezpiecznie utarczki z nimi rozpoczynać. To też florentyńscy uczeni w pismach swych poniewierali jak mogli Bernardinem i jego adeptami, nazywając go brudasem, żebrakiem i wogóle ośmieszając mnichów i ich prostacki sposób przemawiania do ludu. Ciągłe proroctwa Bernardina, opieranie się na Apokalipsie, dawały humanistom nie mało sposobności do ostrej krytyki. Sama nawet rzymska kurya, która niechętnie widziała owe zabytki Joachimizmu, owe komentowanie Apokalipsy, zaczęła myśleć nad tem, aby kres położyć temu zwyczajowi. Kościół rzymski był z zasady przeciwnym wolnemu tłómaczeniu biblii, walka więc humanistów przeciw zakonnikom, czerpiącym swe wizye i przepowiednie z pisma świętego, stała się dlań pożądaną.

Dla Franciszkanów wszakże kwestya ta nie była li tylko kwestyą krasomówstwa, ale zagrażała ona częściowo ich wpływowi. Działanie bowiem na umysły proroctwami należało do tych sprężyn, któremi zakon ich rozszerzał i utrwalał swą potęgę.

Kurya rzymska jednak pod niemałym naciskiem humanizmu, postanowiła bardzo stanowczo w tej mierze występować. Koncylium laterańskie zakazało mnichom w drugim dziesiątku XV wieku pod karą klątwy rozpowszechniać przepowiednie wysnute z pisma świętego.

Był to wielki cios zadany franciszkańskiemu kaznodziejstwu we Włoszech, które w Bernardinie doszło do szczytu swego rozwoju. Oczywiście, że mimo tych przeciwności, obrazowy, popularny sposób wymowy utrzymywał się jeszcze przez czas dłuższy, ale wreszcie musiał ustąpić przed nową kulturą odrodzenia, przed gładkiem kaznodziejstwem zaprawionem wzorami humanistów.

W roku 1535 ogłosił Erasmus w swoim Ecclesiaście po raz pierwszy traktat o zastosowaniu klasycznej wymowy do kaznodziejstwa, a kardynał Boromeusz pisząc o wymowie kościelnej XV wieku, wspomina, że Franciszkanin Kornelio Musso pierwszy wniósł do swoich klasztorów formę kaznodziejską, szlachetną i przyzwoitą, porzucając szorstkie i prostackie zwroty, które dotąd były w użyciu. Z końcem XV stulecia kościelni mowcy za-

czynają powszechnie przytaczać zdania i powiedzenia pogańskich filozofów i poetów, a ambona zupełnie się zbliża do świeckiej trybuny.

Kazania wielkiego sieneńskiego kaznodziei idą w zapomnienie, ukrywają się już tylko w zapylonych foliałach miejskich i klasztornych bibliotek, tak dalece, że Fra de la Haye, który je później zbiera, powiada, że chyba sam dyabeł, który tak Bernardina nienawidził, w zawiści swej porozrzucał je i poprzemieniał, aby sława popularnego mowcy zaginęła.

We Włoszech jeszcze przy schyłku XV wieku powstaje inny mowca, większego od Bernardina pokroju, potężniejszy swym politycznym wpływem a chociaż Dominikanin, w niejednem Bernardina naśladujący.

Albizzeschi, to jeszcze postać jakby wyrzeźbiona dłutem Jana z Pizy; Savonarollę mógł już rzeźbić tylko Donatello. Pokrewieństwo jednak pomiędzy tymi dwoma mnichami nie małe, obydwa starają się wyswobodzić Włochy z moralnego i politycznego upadku, obydwa porywają za sobą lud i swą popularność przepłacają posądzeniem o herezyę, obydwa chcą postać Zbawiciela uświetnić. Bernardino jednak idzie przez świat drogą miłości, jego znak Jezusa ma służyć do zgody, ma wieść do pokoju; Savonarolla tymczasem twardy, nieugięty, fanatyk bez serca, dąży do panowania, radby zmiazdżyć w swej żelaznej dłoni przeciwnika, a jeżeli jego uczniowie przybijają nad bramami gmachów we Florencyi cyfrę Chrystusa, to przybijają ją, aby ogłosić miastu, że Chrystus obejmuje tam panowanie, czyli, że Savonarolla chce w boskiem imieniu sprawować tam rządy.

Bernardino zostaje świętym w ludowej pamięci, Savonarolla ginie na stosie, jako męczennik raczej politycznych, aniżeli religijnych idei.

Pomiędzy uczniami Bernardina ważną rolę w religijnym ruchu XV wieku odegrał Jan Kapistran, Neapolitańczyk rodem, znakomity mowca. Kłębek kości i nerwów, jak go opisuje Eneasz Sylwiusz, mały, wyschnięty, przebiegał niemal całą Europę, boso, w obdartej siermiędze, o żebranym chlebie. Zadaniem jego było głównie działać poza Alpami i zaprowadzać tam klasztory Obserwantów.

Równocześnie z Eneaszem Sylwiuszem bawił Kapistran przez jakiś czas w Austryi, gdzie dużo opowiadano o jego cudach

a lud tłumnie się cisnął na jego kazania. Piccolomini wszakże nie bardzo wierzył w te cuda i dość pobieżnie się o Neapolitańczyku wyrażał.

Gdy Franciszkanie żądali później od niego, jako od papieża, aby im potwierdził, że Kapistran w Niemczech zmarłych z grobu wskrzeszał, Piccolomini oświadczył, że tego nie uczyni i pisał w tej mierze: „dużo słyszałem o cudach tego człowieka, ale nie widziałem, aby cośkolwiek nadprzyrodzonego uczynił".

Nas Kapistran z tego względu szczególnie obchodzi, że pobyt jego w Polsce, a mianowicie w Krakowie, nie mało po sobie pozostawił śladów. Sprowadził go głównie do Polski Zbigniew Oleśnicki, spodziewając się dużo dobrego po jego działaniu.

Kapistran przybył 28 sierpnia 1453 do Krakowa i zamieszkał u Jerzego Sworcza w rynku, gdzie bawił do 14 maja 1454 roku. W Krakowie istniał już wprawdzie klasztor Franciszkanów, ale zakonnicy rządzili się luźniejszą regułą, należeli do Conventuales, a przeto Kapistran nie chciał z nimi nic mieć do czynienia.

Dla cudzoziemskiego mnicha ustawiono ambonę przed kościołem św. Wojciecha, gdzie miewał kazania w dni pogodne, w zimie przenosił się do Panny Maryi. Mówił po łacinie, a ksiądz miejscowy, najczęściej profesor uniwersytetu Stanisław z Kobylina, tłómaczył jego słowa na polski język.

Wskutek pobytu Kapistrana w Krakowie, założył Zbigniew Oleśnicki na Stradomiu klasztor Obserwantów, których w Polsce Bernardynami nazwano. Bernardyni stali się u nas jednym z najpopularniejszych zakonów a niebawem powstały ich klasztory w Warszawie, Poznaniu, Kościanie, Wschowie i Kobylinie, później zaś nie było prawie większego miasteczka, w któremby nie było Bernardynów.

Zakony w Polsce zasilały się dotąd głównie cudzoziemcami, Włochami, Niemcami, tak, że klasztory właściwie nie mogły działać bezpośrednio na niższe klasy społeczeństwa, nie mogły się zróść z niemi, jak to już było na Południu od czasów św. Franciszka.

Istota wpływu Obserwantów polegała jednak na bezpośrednim stosunku z ludem, a Kapistran działając w tej mierze w myśl tradycyi Bernardina, musiał się starać, aby nowe klasztory miały zakonników krajowców, którzyby do ludu własnym jego językiem przemawiali.

Zdaje się, że Oleśnicki, powołując Kapistrana do Polski i zakładając pierwszy klasztor Obserwantów, głównie ten cel miał na oku, a ztąd też pochodzi, że zakon Bernardynów bardziej aniżeli inne zakony przyjął się na gruncie polskim.

Bernardyni wyszli z narodu, znali jego duszę i zwyczaje a przyjmując nadto zrozumiały ludowi sposób mówienia z ambony, wprowadzony przez ich założyciela, stali się najulubieńszymi kaznodziejami w Polsce. Odrzucili ze swych włoskich wzorów formy scholastyczne, których nie rozumieli, a przejęli się duchem prostoty, która wiała z kazań sieneńskiego mnicha.

Wpływ tej wymowy Albizzeschiego najdłużej się zachował na Północy a przedewszystkiem w Polsce i na Węgrzech, a podczas, gdy kaznodziejstwo we Włoszech od dawna uległo prądom humanizmu, u nas tradycya kazań Sieneńczyka zachowała się w zakonach żebrzących prawie do dziś dnia.

Badając historyę polskiego kaznodziejstwa, trzeba się zawsze oglądać na sieneńskiego mistrza, któremu nasza kościelna literatura bardzo dużo zawdzięcza. Jeżeli Skarga przejmował się w znacznej części duchem Savonarolli, to mowcy kościelni ludowi na Bernardina się zapatrywali.

Z tego względu Sieneńczyk jest dla naszej literatury bardzo zajmującą postacią.

IV.

Trochę starszy wiekiem, nie tak znakomity swym wpływem, żył w czasach Bernardina inny zakonnik w pobliżu Sieny, który w literaturze tamtejszej zyskał sobie dobre imie.

Był nim Fra Filippo, Augustynianin z Lecetto, z owego gniazda eremitów, o którem jużeśmy wspomnieli. Z bardzo znakomitego rodu Agazzarich, urodził się Fra Filippo około roku 1339, a 30 października 1422 umarł, jako ośmdziesięcioletni starzec.

Pewnego dnia, gdy nasz zakonnik w religijnych był pogrążony rozmyślaniach, usłyszał nagle wielki głos wołający z nieba: „czytaj i pisz“ — „leggi e scrivi“.

Brat Augustynianin zabrał się więc do czytania ksiąg kościelnych i pisał tak dużo, że według świadectwa jednego z jego na-

stępców, cały klasztor i cele zakonników pełne były jego rękopisów a zwykłe życie człowieka nie wystarczało, aby wszystkie te dzieła przeczytać. Jedną z najważniejszych ksiąg ręką jego pisanych, miała być kronika klasztoru od czasów mitycznych, aż do epoki Innocentego III, ale niestety zaginęła, w r. 1497. — Okręt, na którym płynął wówczas generał zakonu Augustynianów Fra Mariano do Neapolu, zatonął, a z nim nieoceniona księga.

Z kilkodziesięcioletniej autorskiej pracy słynnnego w swym czasie mnicha, doszedł nas jeden tylko większy rękopis, przechowany w sieneńskiej bibliotece komunalnej, zawierający krótkie opowiadania, legendy i anegdotki klasztorne, bardzo barwne i bardzo charakterystyczne. Wydano je po raz pierwszy w r. 1864 pod tytułem: „Gli Assempri di Fra Filippo da Siena". Książkę tę napisał Filippo w r. 1397, kiedy już miał około pięćdziesięciu lat.

Podobnie jak Bernardino, narzeka Fra Filippo na owe czasy. „Ludzie, jak szatany, pisze, jakby z piekieł wyszli, a naczelnikiem ich najgorszy, jakiego sobie można wyobrazić, rycerz angielski, nazwiskiem Messer Giovanni Acuto". Ten sam Acuto, którego św. Katarzyna chciała wyprawić do Ziemi świętej.

W klasztorze opowiadano sobie o Acucie, którego właściwe nazwisko było John Hawkwood straszne historye. Po zdobyciu jakiegoś miasta, dwóch z jego podwładnych spierało się, do którego z nich będzie należała ujęta mniszka. „Niech każdy z was weźmie po połowie", rozsądził dziki wódz i własną ręką rozpłatał kobietę na dwie części. Gdy go Franciszkanie witali, mówiąc: „pokój z tobą", odpowiedział im: „ja nie żyję pokojem ale wojną".

Anegdotki Fra Filippa są wiernem odbiciem umysłowego życia w odosobnionym klasztorze. Pisane są w sieneńskim dyalekcie, po prostu, krótko, treściwie ale z wielką werwą i życiem. Przesuwają się w nich przed nami rozmaite postacie, jużto wynędzniali pustelnicy, dusze zbolałe, szukające pociechy w snach mistycznych, ludzie, którzy noce przepędzali na umartwianiu się i modlitwie, jużto opasłe mnichy sprzedające rozgrzeszenia i w cielesnych grzęzące uciechach. Roi się w tych opowiadaniach od kobiet, malujących się „na podobieństwo dyabła", tudzież od mężczyzn żarłoków i pijaków, rozrzucających swe mienie grą w kości. Sieneńczycy lichwiarze nie mały stanawią zastęp w tych sylwetkach, jak również i ci, co bluźnią Bogu i świętym pańskim.

Niektóre z opowiadań Fra Filippa są wytworem, jak się zdaje,

ludowej wyobraźni, inne czerpane z kronik i ksiąg współczesnych, innych wreszcie pochodzenia szukać należy w dziełach, które mnisi wówczas najwięcej czytali, jak pisma św. Grzegorza Wielkiego i Dialogus miraculorum, Cezara di Heisterbach. Wszystkie jednak zastosowane do miejscowych sieneńskich stosunków a autor chcąc je tem podobniejszemi do prawdy uczynić, przy każdej prawie historyi opowiada, że ją słyszał od naocznego świadka, albo że osoba, o którą chodzi, znaną była w Sienie.

Rzecz na pozór prawie nie do zrozumienia, że naród włoski bardzo jest ubogim w legendy, że większość owych gadek, któremi się bawiło średniowieczne społeczeństwo w Sienie, Florencyi lub Medyolanie, miała obcy początek, a mianowicie północny lub wschodni. Imaginacya włoskiego ludu zdawała się być zanadto trzeźwą, zanadto blisko krążącą około rzeczywistości i prawdy, aby znaczny skarb legend po sobie pozostawić miała.

W powiastkach Fra Filippa napróżno szukalibyśmy literacko wykształconego autora. Niema w nich ani artystycznej budowy, ani wyrobionego stylu, ani dobrze obmyślanego planu. Są to opowiadania człowieka o średniej umysłowej kulturze, niemającego wyobrażenia o jakiejkolwiek umiejętnej krytyce przedmiotu, którym się zajmuje. W formach pisarskich i wyrażeniach ciągle się on powtarza i często nuży jednostajnością opowiadania. Pisze tak, jak w klasztorze mówiono, ale właśnie ten wszelki brak literackiego obrobienia jest jedną z najważniejszych zalet Fra Filippa, gdyż autor przekazuje nam i odzwierciadla prawdziwe, nieubarwione życie. Wiek XIV miał daleko wyżej literacko stojących autorów, zajmujących się również klasztorem, jak Bartolomeo da San Concordio, Cavalca i Passavanti, ale żaden z nich nie przekazał nam tak wiernie, jak Fra Filippo umysłowej kultury zwykłego średniowiecznego mnicha.

V.

Właściwym bohaterem opowieści Fra Filippa jest dyabeł. Nie ten zły duch wielki, potężny bóg złego, szatan, który rządzi piekłem Dantego, nie upadły anioł, który na czole ma jeszcze odblask swej pierwotnej piękności, nie: L'imperator del doloroso

regno, ale ów dyabeł ludowej imaginacyi, który wszędzie jest, wszędzie się wciśnie, którego zajmuje każda drobnostka ludzkiego życia, który korzysta z każdej sposobności, aby dobremu duchowi płatać najrozmaitsze psoty. Dyabeł brzydki a śmieszny, który się wyrywa z zalotnych uścisków czarownic i zapach siarki po sobie pozostawia.

Szatan zsyła na ziemię całe zastępy swych podwładnych dyabłów; każdy człowiek ma swego dyabła, który go śledzi, pilnuje i czyha na każdą sposobność, aby go schwycić w swe sidła i paszcze. Ale szatan nie ogranicza się na załatwianiu swych spraw na ziemi z pomocą tych wysłańców. Mimo całej zręczności dyablików, łatwo ich poznać, człowiek się ich strzeże, nie dowierza im, więc szatan ma jeszcze inne sługi na ziemi, ludzi mu zaprzedanych: czarodziejów, magów i czarownice.

Czarodziej wszakże czarodziejowi nie równy, dwa są ich rodzaje. Do jednego należą ci, którzy swą duszę piekłu zaprzedali a przeto wszystko muszą wykonywać, co im szatan robić rozkaże. Drugi wyższy stopień czarodziejów, to właściwi magowie. Mają oni wskutek władzy nadanej im przez wyższe potęgi wpływ na samego szatana. Dyabeł nie może im niczego odmówić. Na żądanie wyznacza im podrzędnego dyabła do usług osobistych. Taki „spiritus familiaris", to nieoceniony towarzysz, niewolnik, gotów na każde skinienie; miewali go rozmaici wielcy ludzie, nosił go przecież Provenzano Salvani zamkniętego w ampułce, w bitwie pod Montaperti.

Demoni, że tak powiem, drugiej, niższej kategoryi, tudzież czarownice najbardziej zajmują Fra Filippa, bo to codzienni towarzysze człowieka.

Dyabeł niewyczerpany jest w pomysłach, aby wykraść Panu Bogu jak najwięcej dusz ludzkich, ciągle zmienia swą postać, raz przebiera się za pannę służącą, innym razem za mnicha, młynarza lub żołnierza, wszędzie go pełno a wszystkie wady społeczeństwa są jego sprawą. Zręczny, dowcipny, piętnuje najstraszniejsze swe czyny dobrym humorem, który go do pewnego stopnia robi sympatycznym.

W sieneńskich legendach bardzo często pojawia się on przebrany za zalotną dziewczynę, albo młodą kobietę, które chcą uwieść anachoretów. Błogosławieni Sansedoni, Franco, Bartolo da S. Geminiano narażeni byli na takie pokusy.

Dyabeł Fra Filippa nie podobny nawet do owego strasznego potworu, opisywanego przez autorów poprzedzających Dantego, ale jest raczej rycerskim mężczyzną o ogorzałej twarzy, albo czarnym Afrykaninem. Bliżej mu się przypatrzywszy, widzi się dopiero, że to nie człowiek, ale siarką ziejący demon.

Ludzka postać nie wystarcza dyabłowi w jego przeistoczeniach, więc według Fra Filippa ukazywał on się jako brzydka, chuda, czarna szkapa, albo jako pies czarny i ponury.

Dyabeł zazwyczaj szybko się zjawia, niespodziewanie, a gdy znika, straszne po sobie pozostawia zniszczenie. Owa sieneńska elegantka, którą zły duch umalował swemi bielidłami, umarła trzeciego dnia, zgangrenowana na twarzy; młody mnich, który się z dyabłem zaprzyjaźnił, niespodziewanie umarł.

Dyabeł strasznym jest w swej zawiści, nie ma on spokoju, dopóki nawet na trupie grzesznika gniewu swego nie wywrze. Kąsa, przebija, dusi tych, którzy wpadną w jego pazury, a ciało i duszę ich porywa do piekieł. — Według świadectwa jakiegoś pustelnika, cała chmura dyabłów niosła duszę cesarza Henryka II. Pustelnik widział to na własne oczy...

Dyabeł sprawia trzęsienie ziemi, wywołuje burze, zsyła pioruny, powodzie i ciemności. Panuje nad żywiołami.

W kilka lat po wielkiej morowej zarazie z r. 1348, opowiada Fra Filippo, zdarzyło się w Borgo San Sepolcro, blisko Arezzo, że kilku włościan wracało późno w nocy do domu. Naraz zobaczyli oni mnóstwo jeźdźców czarnych, ponurych i tak groźnie wyglądających, że strach ich przejął wielki. — Ale jeden z nich zdobył się na odwagę i zapytał: „co zacz jesteście“? Wtedy starszy z jeźdźców odpowiedział: „jesteśmy wysłańcami szatana i mamy rozkaz zniszczyć Borgo San Sepolcro“.

Nad ranem straszne trzęsienie ziemi nawiedziło owo miasteczko i tak było ciemno, że cały horyzont zdawał się być zapełniony czartami.

Aby przeszkodzić trzęsieniu ziemi i uderzeniom piorunów, zakopywano w fundamenty prywatnych i publicznych budowli w Sienie tak zwane „telesmata“. Wieża Mangia dlatego tak długo stoi i dotąd się nie zawaliła, pomimo burz i piorunów, ponieważ w każdym rogu jej fundamentów zamurowano kamienie z hebrajskiemi, greckiemi i łacińskiemi napisami, zabezpieczające ją od czartowskiego wpływu.

Przeciw potędze szatana walczą aniołowie i święci, a każdy człowiek, podobnie, jak ma swego dyabła, tak ma i swego anioła. Według wyobrażeń Fra Filippa, dusza ludzka podróżuje przez świat, mając anioła po prawej, dyabła po lewej stronie. Oczywiście ci dwaj przeciwnicy nie patrzą się na siebie obojętnie, ale zacięte ze sobą staczają walki.

Także święci potykają się z dyabłami. Fra Filippo opowiada o św. Jakóbie z Kompostelli, jak tenże walczył z dwoma z nich, przebranymi za mnichów, chcących pożyczyć pieniędzy kupcowi z Arezzo, niejakiemu Marinowi. Marino jednak ślubował już pierwej odbyć pielgrzymkę do Kompostelli, słusznie więc należał do świętego Jakóba, a nie do piekielników. Święty go też obronił.

W Sienie Madonna, jako szczególna jej opiekunka, chroni miasto od wszelkich klęsk, od głodu i trzęsienia ziemi i także musi nieraz z dyabłem staczać spory.

Ten świat Fra Filippa jeszcze zupełnie średniowieczny, pogrążony w ponurej demonologii, a wobec niego wierzenia Bernardina wielkim są postępem. Podczas, gdy Fra Filippo, w postrachu przed piekłem jedyną prawie widzi podstawę porządku społecznego, w Bernardinie dziedziczy się tradycya św. Franciszka, poprawa ludzkości miłosierdziem i miłością.

Zresztą na Bernardina działa już, może mimo jego woli i wiedzy, łagodzący wpływ humanizmu, podczas, gdy zamknięty w swych klasztornych murach Fra Filippo żyje jeszcze twardą przeszłością.

ROZDZIAŁ SZÓSTY.

SIENEŃSKIE STUDIO I HUMANIZM.

I.

Siena, podobnie jak Bologna, jak Padua lub Perugia, miała swoje „studio", swój uniwersytet, który osobliwie w XIV i XV wieku doszedł do wysokiego stopnia rozwoju. Mnóstwo cudzoziemców, Niemców, Hiszpanów, Portugalczyków, przyjeżdżało tam na naukę.

Początki tego studio były skromne i odnoszą się do pierwszych dziesiątek lat XIII wieku. Zrazu istniało ono jako szkoła prawa, a przedewszystkiem prawa rzymskiego, którego znajomość była konieczną, gdyż gmina sieneńska postanowiła w r. 1176 rządzić się prawem rzymskiem.

Z czasem jednak zakres szkoły się rozszerzył, w roku 1240 istniał już uniwersytet przez gminę utrzymywany a w dziesięć lat później statut miejski zawierał szczegółowe postanowienia, co do płac nauczycieli gramatyki, prawa i medycyny.

Pomiędzy tymi ostatnimi zasłynął Pietro Ispano, Portugalczyk z rodu, późniejszy papież Jan XXI. Był on uczniem paryskiego uniwersytetu, gdzie się kształcił na podstawie arabskiej i żydowskiej medycznej wiedzy. W czasie swego czternastoletniego pobytu w Sienie wykładał nietylko medycynę ale i umiejętności prawnicze i tam napisał jedno ze swych najsławniejszych dzieł „Summulae Logicales".

Przyszły papież znajdował się pomiędzy lekarzami, którzy opatrywali rannych po bitwie pod Montaperti.

W roku 1310 nadała gmina studentom i nauczycielom uniwersytetu rozmaite przywileje, jak uwolnienie od podatków, od służby wojskowej, ale dopiero od roku 1321 rozpoczyna się epoka właściwego rozkwitu tej sieneńskiej szkoły.

Powód owego rozwoju był po części przypadkowym.

W Bolonii zaostrzyły się do tego stopnia wówczas polityczne stosunki, walki Białych i Czarnych były tak zawzięte, że znaczna część profesorów i studentów tamtejszego uniwersytetu postanowiła wyemigrować i szukać spokojniejszego miasta dla nauki. Wielu z nich udało się do Imoli, przeważna liczba wyszła do Sieny.

Gmina sieneńska zrozumiała ważność chwili dla swego studyum i dołożyła wszelkich starań, aby Bolończyków do Sieny ściągnąć. Wysłano deputacye znakomitych obywateli do Imoli i Bologni, zaasygnowano 6000 florenów na koszta podróży doktorów i szkolarzy, na opłacenie transportu ich książek i przyznano im mnóstwo rozmaitych ułatwień. Pomiędzy innemi pozwolono, aby się ta obca rzesza w Sienie urządziła według bolońskich uniwersyteckich zwyczajów, a miejscowej ludności nakazano, aby jak najuprzejmiej się wobec przybyszów zachowywała. Rząd postanowił, że ktokolwiekby słowem lub czynem obraził cudzoziemskich doktorów lub szkolarzy, będzie skazany na podwójną karę, wyznaczoną zazwyczaj za podobne przekroczenia.

W końcu maja roku 1321 przybyli obcy studenci a ludność sieneńska witała ich wesołemi festynami.

W Bolonii dzielili się szkolarze od dawna na dwie nacye: citramontańską i ultramontańską, na włoską i zaalpejską. Podział ten zaprowadzono w Sienie, wskutek czego cudzoziemcy, mając tutaj swoją korporacyę, tłumnie się zaczęli garnąć do sieneńskiego studyum.

Zorganizowano zaraz studyo na większe rozmiary, układano z tego powodu poezye, a jakiś Giullare, autor kanzony na cześć uniwersytetu, otrzymał od gminy jako honoraryum nową tunikę, co wcale pokaźnem na owe czasy było wynagrodzeniem.

Zakwitnął osobliwie wydział medyczny, ale Siena się niebawem zaniepokoiła, gdyż Florencya, jak zawsze, zazdroszcząca jej wszelkiego powodzenia, postanowiła w r. 1348 założyć także u siebie wielkie studyo, na sposób boloński. W tej mierze

wszakże rywalka niewiele zaszkodziła Sienie. Burzliwy żywioł studencki nie podobał się florentyńskim oligarchom, wzrastający dom Medyceuszów był przeciwny wszystkiemu, co wolnomyślne wszczepiało idee. Signoria więc zaczęła ograniczać swobody studenckie, młodzież i profesorowie niechętnie tam przyjeżdżali, a studyum florentyńskie w sto lat po założeniu w zupełnym już było upadku.

O profesorów wogóle w XIV wieku bardzo było trudno, namnożyło się sporo włoskich uniwersytetów a liczba studentów coraz się zwiększała. Staranna jednak o rozwój swojego studyo gmina sieneńska, korzystała z każdej sposobności, aby przyciągać znakomitych uczonych. Gdy też w r. 1361 Barnaba Visconti oblegał Bolonię, a pobyt dla spokojnych profesorów znowu się tam stał nieznośnym, wysłało sieneńskie Consiglio generale osobną deputacyę, aby poodmawiała uciśnionej Bolonii co najlepszych profesorów prawa i medycyny.

Wielkie współzawodnictwo robił Sienie uniwersytet w Perugii, który należał do najlepszych we Włoszech, a na podstawie papieskich przywilejów był tak zwanem „studio generale", jedynym uniwersytetem na przestrzeni pomiędzy Perugią a Neapolem, którego dyplomy doktorskie wszędzie miały wartość. Uniwersytet w Rzymie, fundacya Bonifacego VIII, istniał nie długo, nie miał wówczas żadnego naukowego znaczenia.

Usilnem więc staraniem sieneńskiej gminy było otrzymać od papieża przywilej na studyo generale, obok Perugii. Dwadzieścia sześć lat w tej mierze udawano się do Rzymu, a gdy wszelkie zachody były bezskuteczne, zwrócono się do cesarza.

Na dniu 16 sierpnia 1357 r. Karol IV dyplomem w Pradze podpisanym, zezwolił na przeistoczenie sieneńskiego studyum na uniwersytet, równający się innym wielkim zakładom. Prawo nadawania tytułów doktorskich przyznał cesarz biskupowi sieneńskiemu, który także miał czuwać nad ścisłem przestrzeganiem nadanych uniwersytetowi przywilejów.

Jeneralnego rektora wybierało „Consilio generale della scolaresca" na podstawie terna, które biskupowi konsystorz proponował. Z owym starszym rektorem dzielili się władzą nad studentami dwaj vice-rektorowie, jeden dla ultramontanów, drugi dla citramontanów.

Stosunek pomiędzy gminą a uniwersytetem utrzymywali trzej

mężowie zaufania „savi", wybierani z każdego Terzo. Później, gdy się stronnictwa ludowe w Sienie rozwinęły, pomnożono liczbę savich i wyznaczano ich sześciu, po jednym z każdej „mons".

W studio, w tym studenckim ulu, ciągle się toczyły walki o władzę i prerogatywy, pomiędzy różnorodnemi korporacyami. Sieneńscy studenci spierali się z cudzoziemcami, prawnicy z medykami, każda korporacya dążyła do tego, aby mieć większy wpływ na wybór rektora i profesorów.

Cudzoziemcy tak się z czasem rozpanoszyli, że od roku 1361 prawie wyłącznie powoływano „forestierów" na katedry, w przeciwieństwie z Bolonią, gdzie profesorami zostawali synowie i nepoci tamtejszych mieszczańskich rodów.

W Sienie wzajemne zazdrości politycznych stronnictw pomagały do zwycięztwa cudzoziemców. Chcąc uniemożliwić miejscowe protekcye, ustanowiła Signoria, że Sieneńczykowi, tylko w razie wielkiej jego zasługi, może być powierzona katedra.

Z czasem zwyczaj powoływania wyłącznie tylko cudzoziemców na katedry się zmienił; w r. 1435 było już sześciu profesorów Sieneńczyków, a z końcem XV stulecia miejscowy żywioł zupełnie zwyciężył i posady profesorów stały się rodzajem monopolu tamtejszego patrycyatu.

Pomimo kilkakrotnych strasznych klęsk, z powodu morowej zarazy, uniwersytet rozwijał się pomyślnie w XIV wieku. Komentowano tam „Boską komedyę", uczono prawa cywilnego i kanonicznego, a wydział medyczny wyrobił sobie ustaloną sławę. Nauki, osobliwie prawnicze, dziedziczyły się w pewnych rodzinach, co było także cechą charakterystyczną konserwatywnych stosunków Sieny. Rody Paliaresich, z których jeden, Jacopo, „legum doctor" był towarzyszem Provenzana Salvaniego, Ninich, Bellantich, Aringherich, Borghesich, Soccinich, wydawały samych prawników.

Pomnik profesora Niccoli Aringherego di Casole utrzymał się dotąd w gmachu uniwersyteckim. Słynny ten jurysta umarł w czasie morowej zarazy z r. 1374. Synom jego nadał papież tytuł hrabiowski za zasługi, które ponieśli jako znakomici prawnicy.

Nadzwyczaj uczęszczanemi były wykłady astrologii, która wpływała nietylko na zwykłe codzienne czynności, ale i na sposób

pojmowania i spisywania dziejów narodowych. Kronikarze wychodzili z zasady, że wypadkami dziejowemi kierują ruchy ciał niebieskich.

Stosunek uniwersytetu do duchowieństwa był wogóle dobry. Biskup sieneński rozpoczął w r. 1392 u papieża starania o pozwolenie założenia przy uniwersytecie bursy „casa di sapienza", na wzór takich, jakie istniały w Bolonii i Perugii. Zakład ten początkowo był przeznaczony dla ubogich uczniów z miasta Sieny i jej terytoryum, ale że biskupi utrzymywali go wyłącznie własnemi funduszami, więc stał się powodem wzmożenia się z czasem wpływu duchowieństwa na całe studio.

Zapewne wskutek tego już i papieże przyjaźniejszem okiem spoglądali na sieneński uniwersytet, a Grzegorz XII potwierdził przywileje Karola IV, dodając do nich prawo doktoryzowania studentów teologii i stawiając sieneńskie studio na równi z uniwersytetami w Bolonii i w Paryżu.

Wzmagający się wpływ duchowieństwa zmienił z czasem zupełnie kierunek bursy. „Casa di sapienza", założona dla Sieneńczyków, stała się powoli przytułkiem dla studentów protegowanych przez rozmaitych kardynałów i pensyonatem dla cudzoziemców, którzy za swe utrzymanie płacili tam bardzo małą kwotę. Rektorem w Studio i w Sapienzy mógł być tylko duchowny profesor prawa kanonicznego.

W czasach zarazy przenoszono cały uniwersytet wraz z sapienzą do jednego z miasteczek zdrowiej położonych, co na niemałe narażało gminę koszta i trudności. W r. 1420 przebywała wskutek tego cała młodzież wraz z profesorami w Corsignano, w późniejszej Pienzy, a gmina sieneńska musiała się starać o umieszczenie i wyżywienie tej uniwersyteckiej rzeszy.

Organizacya gminy, zwłaszcza w czasach zarazy, bardzo w tej mierze była wadliwą, biedna młodzież nie miała czasami co jeść i musiała spać na ziemi w największych brudach.

Studenci więc burzyli się, a zapewne i grozili, że uniwersytet opuszczą, bo Signoria wysłała swoich delegatów do Corsignano, aby rzecz załagodzili. Jeden z tych posłów niemiłe stamtąd wyniósł wrażenia, bo opowiadał, że z Hiszpanami, których była znaczna liczba, nie mógł sobie poradzić a Węgrzy zdawali mu się demonami, wypuszczonymi na wolność. Hiszpanie jednak

pomimo, że zawsze uchodzili za „gente arguta“, mieli sławę bardzo zdolnych studentów.

W zwykłych czasach wszakże życie w Sapienzy było wesołe, a młodzież tak się do swej bursy przywiązywała, że studenci najczęściej przed siedmioma laty, przed otrzymaniem doktoratu, stamtąd wychodzić nie chcieli.

Rządzono się dość surową dyscypliną. Kto powiedział obelżywe słowo swemu towarzyszowi, nie dostawał jedzenia przez całe sześć tygodni. Przy stole studenci sami sobie po kolei usługiwali, klauzura była dość ścisła, po stancyach wolno było tylko w pewnych godzinach grać na gitarze, albo na innych instrumentach.

Inwentarz z r. 1459 pozwala wglądnąć w urządzenie bursy. Stancyj liczono dwadzieścia cztery, oprócz refektarza i innych gospodarskich ubikacyj. W niektórych pokoikach spało po dwóch studentów, mieli oni po największej części na czerwono malowane łóżka, ale nie wszystkie były zaopatrzone w prześcieradła.

Nawet pokój rektorski bardzo skromnie był urządzony. Messer Lodovico Teixer, krewny króla portugalskiego, który w r. 1476 piastował urząd rektora Sapienzy, miał w swej kamerze łóżko zrobione na sposób wenecki, siennik słomą wypchany, pierzynę, w której pióra policzyć było można, dwie poduszki pod głowę i białą kołdrę. W pokoju stały jeszcze trzy skrzynie, dwie czerwone a jedna biała, czerwona szafa, ławka do czytania a nad nią również czerwona makata, czy kotara.

Messer Lodovico jadał w tym samym pokoju, do czego mu służył stół o trzech nogach. Szczególnie zaś w inwentarzu podniesiono okoliczność, że w pokoju było okno oszklone „fenestra di vetro“, wówczas jeszcze rodzaj zbytku.

Sapienza stała się zgromadzeniem wszelkich możliwych narodowości. Z trzystu studentów, którzy w latach 1470 do 1495 tam mieszkali, połowę stanowili Niemcy, Francuzi, Anglicy, Hiszpanie, Portugalczycy, Węgrzy i Szwedzi. Pomiędzy cudzoziemcami było zaś około pięćdziesięciu na sto Niemców, a dwudziestu pięciu na sto studentów z innych krajów.

O organizacyi szkolarzy w Sienie niewiele nas doszło wiadomości, zdaje się jednak, że w pierwszych latach XV wieku tworzyli studenci hiszpańscy i niemieccy osobne nacye.

Od początku też XV stulecia grzebali Niemcy swych zmarłych

przeważnie w San Domenico, w kościele, który wszyscy cudzoziemcy niejako za swój własny uważali.

Pochowany tam został 29 maja 1425 r. Polak, Bernardo di Pologna [1]), który zapewne należał do nacyi niemieckiej, do niej bowiem wpisywali się bez wątpienia północni Słowianie i Węgrzy. Podczas soboru, przeniesionego z Pawii do Sieny w r. 1423, występował tam nawet Polak, syn Laskarego z Gosławic, elekt poznański, jako prezydent niemieckiej nacyi [2]).

Z końcem XV wieku przeznaczoną została kaplica św. Barbary u Dominikanów wyłącznie dla Niemców.

Uniwersytet sieneński nie musiał być w połowie XV wieku mniej uczęszczanym, aniżeli padewski, tam bowiem w owym czasie liczono zaledwie 300 studentów. W Sienie zaś sam tylko maestro Bartolo di Tura promowował ośmdziesięciu doktorów medycyny.

Oczywiście, że mała zaledwie część studentów mogła znaleść utrzymanie w Sapienzy, reszta mieszkała po prywatnych domach i nie zawsze była pożądaną dla innych lokatorów. Bartolomeo Petrucci kazał się w r. 1469 w przeciągu trzech dni wyprowadzić szkolarzom ze swego domu, takie tam wyprawiali niepokoje.

Gmina jednak wogóle nadzwyczajną co do młodzieży okazywała troskliwość, a opieka jej posuwała się do tego rodzaju potrzeb, o których nawet wielu ojców nie pamięta [3]).

Trzeba było niemało taktu i dobrej woli, aby z tymi tabunami, pozganianymi z całego świata, dać sobie radę. O swawoli ówczesnej młodzieży opowiadają annale niemal wszystkich włoskich uniwersytetów. W Ferrarze studenci zapalili ławki pod pozorem uczczenia uroczystości obchodu narodzin pierwszego dziecka duki Ercola, ożenionego z Lukrecyą Borgią.

Namiętność rozprawiania nad naukowemi kwestyami panowała pomiędzy uczniami i profesorami. W sypialniach i w refektarzu Sapienzy tak się dysputowało, że statuty musiały ograniczać wolność owego gadulstwa do pewnych godzin; profesorowie byli

---

[1]) Obituario di San Domenico. Bibl. Comunale, Cod. C. III. 2. Zdekauer. Studio str. 70.

[2]) K. Morawski. Historya Uniwersytetu Jagiellońskiego T. I str. 126.

[3]) Conciglio della Campana vol. 209 (1421 Febr. 18). Cabella sit sublata, ut fancellarum pulcherarum abundantia habeatur (Zdekauer str. 105).

obowiązani według postanowień uniwersyteckich z r. 1475 zaraz po wykładach iść na piazza ubrani w togi, aby tam pół godziny prowadzić publiczne dysputy.

Na wydziale medycznym ważnemi faktami były anatomiczne sekcye, które się wówczas rzadko odbywały, a przeto tem większe sprawiały pomiędzy studentami rozciekawienie. W Sienie zaprowadzono sekcye przed rokiem 1427, zdaje się, że później aniżeli w Bolonii i we Florencyi. Najdawniejsze w tej mierze we Włoszech zarządzenia spotykamy w Neapolu, gdzie już Frydryk II w r. 1238 kazał uczyć anatomii. W statutach uniwersytetu bolońskiego istniały w r. 1405 postanowienia „de anatomia quolibet anno fienda". Za najsławniejszego anatoma XIV wieku uchodził Bolończyk, Mandino. Do sekcyj anatomicznych brano trupy straceńców, a rzecz szczególna, że w Bolonii wolno było w tym celu używać więcej trupów kobiecych, aniżeli męskich.

Oprócz głównego Studio istniały w Sienie jeszcze inne szkoły, klasztorne i kapitulne, które pod tym względem miały pewnego rodzaju wyższość nad uniwersytetem, że mogły się posługiwać znacznemi bibliotekami korporacyj duchownych. Uniwersytetowi brakowało większego księgozbioru, a profesorowie w znacznej części duchowni, przekazywali zazwyczaj swe książki klasztorom. Kapituła katedralna posiadała dużą bibliotekę. „Libreria del Duomo" miała w r. 1482, a więc w epoce zaprowadzenia druku w Sienie [1]), 127 dzieł, nie licząc w to ksiąg choralnych z miniaturami, które po części jeszcze dzisiaj stanowią skarb librerii Piccolominich.

Większe biblioteki, jak katedralna, mieli Franciszkanie w Osservanzy a przedewszystkiem Benedyktyni w Monte Olivetto.

II.

Siena przez długi czas broniła się przeciw humanistycznym prądom, jako rzeczpospolita demokratyczna i konserwatywna.

Humanizm wyrobił się na despotycznych dworach; okazał się

[1]) Druk w Sienie został zaprowadzony pomiędzy 1479 a 1484 rokiem.

w ręku włoskich tyranów narzędziem do wywyższenia się, do zespolenia wszelkiego ruchu umysłowego i dowolnego nim kierowania, do zabicia wszelkiej republikańskiej myśli.

Humanizm służył do wzmocnienia władzy Medyceuszów we Florencyi, Viscontich w Medyolanie i Estów w Ferrarze.

Sama ta okoliczność, że nowa nauka miała najgłówniejsze swe źródło we Florencyi, czyniła ją wstrętną w Sienie. Opierało się jej duchowieństwo, jako antichrześciańskiemu kierunkowi, obawiała się jej ludność, jako despotycznej fali, która całe Włochy powoli zalewała.

Humanizm wpajał w społeczeństwo pogardę średnich wieków, stał w sprzeczności z najświetniejszą epoką sieneńskiej kultury, godził w jej ideały, jej tradycye, obrzucał ją śmiesznością. Siena wyrosła na innych podstawach, więc Rzeczpospolita nie chciała dopuścić, aby te fundamenty siłami z zewnątrz idącemi zostały zachwiane, zwłaszcza, gdy siły te pochodziły z Florencyi.

Ale nowe idee wnikają przez zamknięte granice i przez mury forteczne, umieją sobie zrobić drogę, jak fale głosu, jak iskra elektryczna. Humanizm przedarł się przecież do Sieny pod maską nieprzyjaciela Florencyi i Medyceuszów.

Przyniósł go Filelfo, któremu grunt przygotował Mattia Lupi z San Geminiano.

Mattia był słynnym gramatykiem. Siena sprowadziła go z Prato, gdzie pierwotnie uczył. Sumienny, poważny nauczyciel musiał dużo posiadać wiedzy, skoro pod nim wykształcił się Eneasz Sylwiusz Piccolomini; nie należał on wszakże do tej wojującej generacyi humanistów, jakimi byli Filelfo, albo Policyan.

Filelfo, przedstawiciel greckiej uczoności, pyszałek i obieżyświat humanistyczny, przybył w roku 1434 do Sieny. Poprzednio tułał się po całym świecie, był posłem weneckim u sułtana Murada II, pozostawał niejaki czas w służbie cesarza Jana Paleologa, w Budzie bawił u króla Zygmunta, a nawet znalazł się w jego poselstwie na ślubie Władysława Jagiełły z Zofią, księżną ruską, w Krakowie (1424) i miał tam mowę na zamku.

Poczem znowu pojechał na Wschód, ożenił się w Grecyi, a po ośmioletnim prawie tam pobycie, wrócił do Włoch, bawił w Wenecyi, uczył w Bolonii wymowy i filozofii moralnej, aż wreszcie w roku 1429 otrzymał posadę we Florencyi. Miewał tam codzien-

nie po czterystu słuchaczy, był apostołem nowych idei a przez jakiś czas noszono go niemal na rękach.

Umysł jednak niespokojny, kłótliwy, jak większość tych roznosicieli humanizmu, zadarł Filelfo z przyjaciołmi Koźmy Medyceusza i znalazł się w obozie jego przeciwników. Gdy raz na wiosnę roku 1433 szedł na wykład, napadł go zbir, nazwiskiem Filippo z Casale, chciał go zamordować, ale się humanista obronił.

Filelfo posądzał Medyceusza, że go zgładzić kazał, a gdy niebawem wygnano Koźmę z Florencyi, profesor wystąpił w jednej ze swych satyr przeciwko niemu i wzywał lud florentyński, aby go na śmierć skazał, gdyż w razie swego powrotu, będzie jeszcze niebezpieczniejszym i groźniejszym dla wolności, aniżeli dotąd.

Przewidywania Filelfa wkrótce się ziściły, Cosimo powrócił, a satyryk musiał się ucieczką ratować.

Siena, która zawsze była gotowa do przyjęcia nieprzyjaciół florentyńskich rządów, powołała go na profesora do swego Studio, zapewniając mu roczną płacę 350 zechinów.

Czując się bezpiecznym, humanista rozpoczął z podwójną namiętnością wojnę na pióra z Cosimem Medyceuszem i jego przyjaciołmi, Poggiem i Niccolim, których nad wszystkich innych nienawidził.

W niespełna też dziesięć miesięcy od wyjazdu Filelfa z Florencyi, spostrzeżono na ulicach Sieny owego „brava", Filipa z Casale, który zwrócił na siebie uwagę dowiadywaniem się o zwyczaje i sposób życia profesora.

Schwycono go, oddano na tortury, gdzie wyznał, że chciał zamordować Filelfa. Nie dowiedziano się wprawdzie, kto go wysłał, profesor jednak był przekonany, że Medyceusze łotra w sztylet uzbroili.

Kazano uciąć prawą rękę zbirowi i puszczono go na wolność. Filelfo jednak marzył o zemście. Połączył się z kilkoma florentyńskimi wygnańcami, którzy w Sienie przebywali i rozpoczął traktować z greckim zbiegiem Antoniosem Marią z Aten, aby tenże poszedł do Florencyi, zamordował Koźmę Medyceusza i dwóch jeszcze innych wrogów Filelfa, Marsuppiniego i Girolama Broccarda. Florentyńscy wygnańcy obiecywali Grekowi, że gdy spełni swe zadanie, uczynią go „szczęśliwym na całe życie".

Ale Grek nie chciał się targnąć na Medyceusza, ponieważ

Koźma wychodził na ulicę tylko w otoczeniu kilku zbrojnych ludzi.

Emigranci postanowili mu za cenę 4.000 florenów dodać jeszcze pięciu lub sześciu brygantów.

Grek udał się wprawdzie do Florencyi, ale nie znalazłszy sposobności zamordowania Cosima, zdradził sprawę wygnańców i ofiarował się Medyceuszowi zgładzić w Sienie Filelfa, jeżeli mu za to dobrze zapłaci. Cosimo jednak kazał go uwięzić, obciąć obydwie ręce i wydalić z florentyńskiego terytoryum. Na podstawie zaś jego zeznań, wydała Rzeczpospolita florentyńska także wyrok przeciw Filelfowi, któremu w razie schwytania go, postanowiono wyrwać język i nie pozwolić we Florencyi przebywać.

Odtąd nie czuł się Filelfo w Sienie bezpiecznym, a zresztą i płaca, na którą się tam zgodził w ostatecznej potrzebie, była mu za małą, traktował więc ciągle to z Bolonią, to z księciem Medyolanu, aby lepszą otrzymać posadę. Po czterech latach wreszcie pobytu w Sienie, udał się na jedno półrocze do Bolonii, a następnie do Medyolanu.

Po kilku latach chciał znowu powrócić do Sieny, ale żądał dwa razy tak wysokiego wynagrodzenia, jak za pierwszym razem. Gmina nie chciała się na to zgodzić, więc układy nie przyszły do skutku.

W sieneńskiem Studio zajął Filelfo w czasie swego czteroletniego tam pobytu bardzo wybitne stanowisko. W roku 1435 miał swój wykład inauguracyjny, a nauki jego takie robiły wrażenie, że w rok później został już uniwersyteckim dygnitarzem, a w aktach ówczesnych piszą o nim, jako o prezesie: „in almo Studio Senesi praeses".

Humaniści nauczyli się od starożytnych używać życia, większość ich należała do ludzi, umiejących wyzyskiwać chwilę. I Filelfo wesoło czas w Sienie przepędzał, jak to różne ówczesne zapiski potwierdzają. Mimo to pracował dużo, przetłómaczył tam Plutarcha na język łaciński, a Signoria używała go do układania takich listów, które według ówczesnych zwyczajów w kwiecistej łacinie musiały być wystylizowane. Gdy bowiem Aretino przysłał Sienie w darze swój przekład „Polityki Aristotelesa", Filelfo imieniem Signorii podziękował mu pismem, w którem pod niebiosa dar i dawcę podnosił, dodając, że szczęście Rzeczypospo-

litej teraz już zapewnione, gdyż rząd ma w książce Aretina doradcę i przewodnika we wszelkiej politycznej czynności.

W tym samym czasie, kiedy Filelfo przybył do Sieny, bawił tam jakiś czas, jako poseł króla Aragońskiego, Antonio Panormita „nobilis vir et laureatus poeta„.

Panormita, nazywający się właściwie Antonio Beccadelli, był synem znakomitej rodziny, która z Bolonii do Sycylii wyemigrowała. Urodził się w Palermo, w r. 1394, w dwudziestym szóstym roku życia porzucił Sycylię, błąkał się po rozmaitych uniwersytetach, dał się poznać swemi wierszami, a podczas dawniejszego jeszcze swego pobytu na sieneńskim uniwersytecie napisał najgłośniejszy zbiór swoich epigramów, pod tytułem: „Hermaphroditus". Że go właśnie Siena do tych wierszy natchnęła, świadczy to tylko o wolnych tam wówczas obyczajach.

„Hermaphroditus" jest zbiorem żartobliwych, wielce nieprzyzwoitych wierszyków, naśladowanych według Martiala i priapejskich poetów, pomiędzy któremi znajdują się dość niestosownie tam pomieszczone poważne nagrobki bardzo zacnych kobiet.

Panormita poświęcił swoją wesołą książkę Cosimowi de Medici, który kazał ją sobie w chwilach dobrego humoru, po obiedzie odczytywać.

Wyszła ona w latach 1425 i 1426 i niezmierne u teologów wywołała zgorszenie. Bernardino da Siena napiętnował ją w swoich kazaniach i kazał ją publicznie spalić, a nawet koncylium w Konstancyi umieściło ją na swoim indeksie.

Panormita zresztą doszedł później do korzystnych urzędów i zaszczytów, cesarz Zygmunt włożył mu w Parmie, jako poecie, koronę z wawrzynu na skronie. Alfons V aragoński mianował go naczelnikiem swoich sekretarzy, a papież Mikołaj V nadał mu bogate opactwa w Sycylii. Jak wszyscy humaniści, umiał on się możnym podchlebiać.

Za czasów Filelfa i Panormity duch humanistyczny tak już zaczął ogarniać sieneńskie Studio, że po ustąpieniu pierwszego z nich z katedry, musiano się postarać o godnego następcę. Był nim Pietro Felitiani, o którym może nie wiele mielibyśmy wiadomości, gdyby nie słynny jego uczeń Agostino Dati, jedna z najciekawszych postaci owego sieneńskiego humanizmu. Tym razem nazwisko nauczyciela przeszło do potomności tylko z powodu sławy jego ucznia.

Pomimo, że Pietro Felitiani uczył humanistycznej wiedzy, przecież uniwersytet głośniejszy był z prawniczych i medycznych studyów, aniżeli z greki i łaciny. Astrologia kwitnęła po dawnemu, a gdy Pico della Mirandola w piśmie swem „Contra astrologos“ powstał przeciw przestarzałym przesądom, z największą namiętnością walczył z nim Sieneńczyk, Luzio Bellanti. — Nie małe zasługi około prawniczej wiedzy mieli profesorowie sieneńskiego Studio: Antonio da Pratovecchio, Ludovico Pontano, Benedetto de'Bargi, Antonio de'Roselli, Filippo Lazzari, którzy tam uczyli przed rokiem 1450, a równie sławnymi stali się medycy Paolo di Castro, Giovanni da Imola, Ugo Benzi, Guilelmo Anglico. O wybitniejszych badaczach greckiej i łacińskiej przeszłości w Sienie nie słychać.

Agostino Dati także nie był wytycznym geniuszem, osobistość jego jest wszakże ideałem „spokojnego“ nie wojującego humanisty, a przeto z tego względu stała się zajmującą, w przeciwieństwie do Filelfa lub Policyana.

Jak już wspomniałem, układanie listów, not dyplomatycznych pomiędzy włoskiemi państwami, było ważną czynnością stylistów humanizmu a Siena nie chcąc uchodzić za barbarzyńską, zacofaną Rzeczpospolitę, musiała tę czynność powierzyć zdolnemu łacinnikowi.

Zamianowała więc Agostina Dati takim urzędnikiem, bez którego się humanistyczne czasy obejść nie mogły i powierzyła mu zarazem spisanie kroniki Rzeczypospolitej. Dati nosił w swem życiu nielada tytuły, zwał się „Segretario di stato, maestro dello Studio i Storiografo del Comune“.

Spokojny, cichy, uczony, nie dążący do władzy, pragnął tylko pięknie pisać, nie dać się nikomu prześcignąć w znajomości łacińskich autorów i żyć w zgodzie z Signorią, zadowolić tych, którzy stali na czele rządu „qui habent justam imperandi potestatem“.

W Datim widzimy przykład tej rasy ludzi, którzy służąc wszelkim możliwym rządom, odsuwali od siebie odpowiedzialność za przekonania, zastosowując swoje sumienie do okoliczności.

Jego listy są pełne cytat z Tulliusza i Wirgilego. Język łaciński jest jego żywiołem, mowę ludową lekceważy, a gdy mu wypadnie napisać słów kilkadziesiąt po włosku, to dla objaśnienia potomności, dopisuje na marginesie „in lingua Senese“. Poczci-

ciwiec nie przeczuwał, że „lingua volgare“ stanie się wkrótce językiem słynniejszego od niego sekretarza stanu — Machiavella.

Humanizm, tak jak go Dati pojmował, był czczą tylko erudycyą a w pismach, któremi Sienę zalewał, chodziło mu daleko więcej o gładkie, okrągłe zestawienie frazesów, aniżeli o rzecz samą.

Mowy też czy to weselne, czy pogrzebowe, oracye polityczne były właściwym dlań żywiołem, pozostawił ich sporo, a niektórym nie można odmówić głębszej politycznej myśli. W Sienie istniał od dawna zwyczaj, że na weselach mawiano solenne oracye w kościele na cześć nowożeńców. Dati w tej mierze nie dał się nikomu w mieście prześcignąć. Ale i ze smutnych mów zasłynął, a jego oracye na pogrzebach profesorów Mariana Soccina, Piotra Rossiego, Bartola di Tura, są monumentami wystawionemi dla sieneńskiego Studyum. Ów Tura wielkim był lekarzem, a osobliwie tem wprowadzał wszystkich w zdumienie, że z dokładnością podziwu godną przepowiadał godzinę śmierci swoich pacyentów. Czy ich przy życiu umiał utrzymać, o tem milczą dzieje.

Agostino Dati, jako profesor zażywał wielkiej sławy, a jeżeli nie wyrównywał w tej mierze podobnemu sobie florentyńskiemu humaniście Wawrzyńcowi Valli, to przecież pisma jego tak się rozchodziły, że ich w XV wieku aż sześćdziesiąt liczono wydań. Osobliwie zasłynęły jego „Precetti d'eloquenza“, wydane w roku 1498 w Paryżu, jako wyborna książka do nauki.

Syn Agostina, Niccolo, jako dziesięcioletni chłopak recytował już łacińskie oracye wobec sieneńskiej Signorii.

W swych mowach pogrzebowych dał nam Dati obraz jednego z najznakomitszych ludzi, jakich Siena wydała w XV wieku, Maryana Soccina starszego. Maryano był nauczycielem Eneasza Sylwiusza w sieneńskiem Studio i słynnym prawnikiem. Eneasz Sylwiusz przez całe życie zachował dlań szczerą przyjaźń i w ciągłych z nim stał stosunkach.

Sława Maryana obejmowała świat cały. Znano go w Sycylii, w Markach, w Umbryi, we Francyi, w Hiszpanii a nawet w Anglii i Szwecyi. Aby słuchać jego wykładów, przyjeżdżali do Sieny uczniowie ze wszystkich krajów.

Pius II wybornie kreśli jego portret. Był to mały człowieczek, nadzwyczaj żywy, grzeczny, szczodry, dobroczynny, wielki przy-



Fot. Alinari.

Vecchietta. Sarkofag Mariana Soccina w muzeum narodowem we Florencyi.

jaciel kobiet, biegły we wszystkich gałęziach wiedzy. Znakomicie pisał, układał wiersze w toskańskiej mowie, co mu nie przeszkadzało, że słynnym był matematykiem, astrologiem a nawet medykiem. Prawniczych jego rozpraw prawie zliczyć nie można. Co więcej, wybornie tańczył, grał na rozmaitych instrumentach, rozumiał się na rolnictwie, malował, słowem, brakowało mu tylko postawy i nieśmiertelności, aby być półbogiem.

Vecchieta odlał jego portret z bronzu na grobowcu, znajdującym się dzisiaj we Florencyi, w Bargello. Ów „przyjaciel kobiet" przedstawiony tam jest w habicie dominikańskiego bractwa, boso, z rękami na krzyż złożonemi, ale twarz „e una meraviglia dell' arte" — jak się włoski wyraża historyk, znać w niej owo genialne tchnienie, które ożywiało wielkiego człowieka.

Mimo kilku znakomitych humanistów, których Siena wydała, Studio tamtejsze nie zajęło przodującego stanowiska w nowym ruchu umysłowym. Humanizm nie polegał na umiejętnej szkolnej organizacyi, ale był właściwie wykwitem naukowego indywidualizmu.

Uniwersytety były średniowieczną instytucyą, humanizm stworzył akademie, rodzaj naukowych towarzystw, grupujących się około rozmaitych wybitnych osobistości.

III.

Głównemi też czynnikami nowych umysłowych prądów stały się owe akademie, a w tej mierze ghibellińska Siena, dawniej konserwatywna i broniąca się przed wszelką nowością, była z końcem XV i w XVI wieku jednem z najbardziej ruchliwych miast na półwyspie.

Namiętne zajmowanie się klasyczną literaturą, tłómaczenie i przeżuwanie dawnych autorów, zabiło w ciągu XV wieku wszelką literacką twórczość; po Dantem i Boccacciu nastąpił zastój umysłowy. Bawiono się w piękny styl, ale treść zaniedbywano; starano się co do okrągłości frazesów wyrównać Ciceronom i Wirgiliuszom, ale włoska dusza drzemała.

Znakomici humaniści grupując jednak około siebie wielbicieli i słuchaczy, stworzyli zawiązek literackiej pracy.

Stowarzyszenie „congrega“ stało się nowem hasłem. Nie było prawie miasteczka we Włoszech, w któremby nie powstało takie literackie ognisko. Początek dały w tej mierze Florencya, Rzym i Neapol, za nimi poszły inne miasta.

Od połowy XV do końca XVI wieku liczono we Włoszech przeszło dwieście akademij. Siena z prawdziwie demokratyczną żywością przejęła ową formę kształcenia się. Podczas, gdy we Florencyi było w ciągu XVI wieku tylko czternaście akademij, Siena miała ich aż dwadzieścia trzy.

Dwie jednak florentyńskie akademie: platońska i „della Crusca“ wynosiły się sławą nad inne.

„Congregi“ przybierały zrazu swe nazwy od miejscowości albo od założyciela, jak n. p. „akademia di Pomponio Leto“, „Pontana“, „akademia Panormity“, później odznaczały się najdziwaczniejszemi nazwiskami. Stały się instytucyami ludowemi, odpowiadającemi już swą firmą humorowi i dowcipowi narodu, mnożyły się więc akademie „Indyferentów“, „Ekscentryków“, „Galerników“, „Gburów“ i t. d.

Ponieważ nowe stowarzyszenia spotykały się zrazu z niechęcią dawniej istniejących akademij, albo z gryzącym dowcipem ludu, więc chciały złamać ostrza przeciw sobie wymierzone, przybierając obraźliwe nazwy, jak n. p. „akademia bałwanów“.

Każdy z członków wstępując do stowarzyszenia nadawał sobie jakieś imie, o ile możności najdziwaczniejsze, nieraz charakteryzujące jego umysłowe braki, albo ułomności ciała. Bywało także, że członkowie jakiejś kongregi nosili miano stojące z nazwą swego stowarzyszenia w sprzeczności, jak „budzący się“ w akademii „spiochów“, „ryby“ w akademii „mokrych“. — Oprócz nazwy wymyślali sobie także i dewizy a na walne zgromadzenia szli z chorągiewkami, na których ich znaki były wypisane.

Do zabawniejszych dewiz należało godło księcia de Salerno: para rogów z legendą: „noszę tak rogi, aby je wszyscy widzieli, inni mają rogi, ale ich nie widać“. Porto le corna che ogn'huomo le vede, altro le porta che non se le crede.

Sieneńskie akademie miały przeważnie cechę ludową, swojską, starały się rozwijać język i literaturę włoską. Podczas, gdy taka akademia „Platońska“ we Florencyi zawierała już w swej nazwie cel swego istnienia: komentowanie starożytnych pisarzy i zastanawianie się nad filozofią platońską, najcelniejsza akademia

w Sienie nazywała się stowarzyszeniem „gburów" „la congrega de'Rozzi" i przedstawiała na scenie ludowy zwyczaj i ludowy dowcip.

Członkowie stowarzyszenia byli zarazem autorami fars i komedyj, a najczęściej pochodzili z prostego ludu, jak komedyopisarz Bartiano di Francesco, który był stolarzem, jak Leonardo di ser Ambrogio Maestrelli, malarz z powołania, jak wielu innych szewców i krawców.

Dziwić się rzeczywiście należy, że w Sienie kwitło tyle akademij di gente bassa, widocznie lud tamtejszy wydawał mnóstwo osobistości o żywym umyśle, dowcipnych, a jak się wyraża jeden z dawniejszych włoskich pisarzy „nie lubiących ręcznej pracy, ale oddanych zabawie i — pięknej pogodzie" „poco inclinate al lavoro manuale e molto dedite al piacere e al bel tempo".

Przedstawienia musiały być bardzo zabawne i charakterystyczne, skoro sieneńscy „aktorzy" słynęli w całych Włoszech i jeździli po rozmaitych miastach, aby się swą grą popisywać.

Gdy markiza Mantuańska przejeżdżała w roku 1515 przez Sienę, ubawiono ją komedyą graną w nocy, na placu przed ratuszem, a Karol V śmiał się i bardzo był zadowolony z podobnego przedstawienia. Leon X powoływał nawet członków kongregi dei Rozzi do Rzymu, aby się w Watykanie popisywali swemi żartobliwemi sztukami.

Niccolo Campani, zwany „Strascino da Siena" ułożył dla Leona X komedyę „Magrino", którą grano na dworze papieskim. Do rzymskiego repertuarza Sieneńczyków należała również komedya „Pidinzuolo", podobno bardzo zabawna.

Bankier Agostino Chigi, Sieneńczyk, protektor Rafaela i Sodomy, popierał w Rzymie swoich rodaków, którzy się tam niebawem stali popularnymi i przed publicznością, poza Watykanem dawali także przedstawienia. Strascino, pomimo że pochodził z rzemieślniczej rodziny lejarzy dzwonów, musiał mieć pewne wykształcenie, skoro w czasie swego pobytu nad Tybrem uczył poezyi słynną cortegianę Imperyę. Być może zresztą, że nie chodziło tam o reguły poetyki, ale o nauczenie pięknej Rzymianki sieneńskich piosnek, które się odznaczały bardzo wolnemi żartami.

Congrega de'Rozzi ukonstytuowała się dopiero w roku 1531 jako stale zorganizowane towarzystwo. Ułożono wtedy statuty

„Capitoli“, dotąd przechowane w komunalnej bibliotece w Sienie. Przewodniczył na zebraniach wybierany na rok lub dwa lata signor Rozzo, albo dla krótkości zwany tylko „Rozzo“, „gbur per eccelenza“. Głównem zadaniem członków było rozprawiać na posiedzeniach o znakomitych utworach poetycznych, pomiędzy któremi stały na czele dzieła Dantego, czytać własne stanze, sonety i komedye a przedewszystkiem urządzać przedstawienia dramatyczne.

Początkowe utwory Rozzich wyszły w r. 1550 pod tytułem „Strambotti“ i raczej odznaczają się grubą ludową jowialnością, tudzież bardzo nieprzyzwoitemi dowcipami aniżeli talentem autorów. W niektórych są polityczne aluzye, które oczywiście niemałe musiały mieć powodzenie.

Rozzi wciągali głównie wyrażenia i zwroty ludowe na scenę, a tem samem dawali rozwojowi włoskiej mowy żywotniejszą, naturalniejszą podstawę, aniżeli nią było naśladowanie starożytnych autorów.

Wyśmiewano się z chłopów a korzystano z ich rdzennej włoszczyzny. Oprócz mnóstwa erotycznych poezyj komponowano eklogi, komedye, mascharaty lub bruscelle.

Najoryginalniejszą a ściśle sieneńską formą dramatycznych przedstawień były te ostatnie.

Miały one swoje odrębne pochodzenie.

Bruscellantami albo uccelatorami nazywano chłopów myśliwych, którzy jak zazwyczaj myśliwi, musieli się odznaczać zbyt bujną imaginacyą, przesadą w swych opowiadaniach. Mieszczuchy więc sieneńskie miały niemało powodu do wyśmiewania się z ich kłamstw i zwyczajów. Bruscello istniało zresztą od dawna jako rodzaj rustykalnej farsy pomiędzy wieśniakami i miało pewne pokrewieństwo z dramatycznemi przedstawieniami, zwanemi „Giostre“, w górach pistojańskich.

Zazwyczaj tylko dwie lub trzy osoby występowały w Bruscello.

Oprócz bruscellów przedstawiali Rozzi komedye rustykalne i pastoralne, a na wiosnę komedye „di maggio“, będące udramatyzowanemi śpiewami majowemi, które zapewne jeszcze z rzymskich czasów utrzymywały się w Toskanii.

W komedyi rustykalnej służył za temat jakiś fakt prosty, niezawikłany, często dziwaczny, bez intrygi, jakiś zwyczaj chłopski,

wiejskie miłostki bardzo nieprzyzwoite, chłopskie wykręty i oszukaństwa.

Młody villano zakochuje się n. p. w ładnej wieśniaczce, żonie starego, brzydkiego chłopa i dziwaka. Oświadcza on miłość swej donnie, która udaje świętoszkę, ociąga się, ale w istocie czeka tylko na korzystną sposobność, aby mężowi rogi przyprawić. A umie tak wybornie starego oszukiwać, że ani ojciec, ani matka, ani krewni, ani przyjaciele, ani nikt z sąsiadów jej nie podejrzywa.

Często w tych komedyach dwóch wieśniaków kocha się w jednej dziewczynie, a ztąd zawikłania, bójki i przekleństwa.

W pastoralach znać już wpływ humanizmu i klasycznych tradycyj. Rzymscy i greccy bogowie zstępują na ziemię i wdają się z ludźmi, nimfy romansują z pasterzami. W mascheracie: „Il Consiglio di villani per pigliare Amore“ dwunastu włościan z syndykiem na czele uzbraja się, aby zamordować Amora, który im zawiele we wsi sprawia niepokoju. Naradzają się, jak go schwycić, a nie mogąc znaleść dobrego sposobu, postanawiają wysłać ambasadę do Jowisza ze skargami na młodego nicponia. Na końcu sztuki zjawiają się na scenie Plato, Sokrates, Salomon i inni filozofowie starożytni i śpiewają komiczne strofy.

Do najbardziej zabawnych przedstawień należały „Farsy“, których nazwa do dziś dnia się na scenie utrzymuje.

Była pomiędzy innemi farsa o czterech chłopach, którzy swe żony zamieniali; o kupcu, który sprzedaje niewolników i niewolnice. Na scenie występują wszelkie możliwe, komiczne postacie społeczeństwa, brzydkie stare baby, księża i zakonnicy niezbyt liczący się z przepisami moralności, pustelnicy, czarodzieje, żołnierze, rabusie, łotry różnego rodzaju, łgarze, panowie nieuki, medycy, szarlatani uczeni popisujący się długiemi cytacyami nazw, których nikt nie rozumie, mieszczanie oszukujący lub uciskający chłopów.

Ze względów politycznych porozwiązywali Medyceusze w r. 1568 prawie wszystkie sieneńskie akademie. Ten sam los spotkał i Rozzich, ale instytucya, która wynikła z ducha sieneńskiego ludu, odżyła znowu w późniejszych czasach i istnieje do dziś dnia. Z biegiem wieków stała się ona poważną akademią, zaj-

mującą się studyami nad historyą swej ojczyzny [1]), a niejedno z tych samych nazwisk, które stały na czele umysłowego ruchu Sieny w XVI stuleciu, spotykamy jeszcze dzisiaj na liście jej współpracowników.

Z dwudziestu trzech sieneńskich akademij jedynie Rozzi dotrwali do dziś dnia.

Przez długi czas głośną była także inna akademia „Intronatich", powstała w roku 1525, akademia patrycyuszowska, ulegająca zupełnie wpływowi humanizmu.

Założycielem jej był Antoni Vignali di Buonagiunta, Sieneńczyk. Jako akademik nazywał on się L'Arsiccio „upieczony", a znano go w drugiej połowie XVI wieku w całym literackim świecie. Do najsłynniejszych jego dzieł należała „La Cazzaria", dyalog pomiędzy Arsicciem a „Sodem", Marc Antoniem Piccolominim, zbiór najrozmaitszych myśli i uwag, tudzież modnych podówczas facecyj. Dwaj przyjaciele rozprawiają tam o filizofii, o religii, opowiadają sobie zdarzenia wesołe, miłosne, a z najnieprzyzwoitszych anegdotek wysnuwa się często jakiś morał, jakaś myśl poważna.

Duchowieństwo niszczyło później, gdzie mogło, ową książkę, gdyż zawierała pomiędzy innemi i bardzo ostrą krytykę stosunków rzymskiej kuryi. Do udanych pism Antonia należała także „La Floria" komedya pełna werwy, ale nieprzyzwoita „piacevolissima ma alquanto licenciosa".

Treść jej dawała autorowi dość sposobności do rozwinięcia swego wesołego humoru.

Florentyński szlachcic Fortunio zakochuje się we Florii, służącej Philarka, wielkiego libertyna, a nie mogąc tak łatwo mu jej odebrać, rozmaitych w tym celu używa podstępów. Wreszcie z pomocą jednego ze swych służących, z niebezpieczeństwem życia, wykrada ją Philarkowi. W stosownej chwili zjawia się ojciec Florii, niejaki Fregoso z Genui i cała intryga kończy się moralnie, małżeństwem.

Do początkowych członków „Intronatich" należeli Marcello Cervini, późniejszy papież Marceli II, Piotr Bembo, słynny kardynał

---

[1]) Akademia Rozzich wydaje nadzwyczaj cenne czasopismo „Bulletino senese, di storia patria".

i humanista, Paolo Giovio, dowcipny biograf Viscontich, tudzież Claudio Tolomei.

Założyciele, stosownie do zwyczajów akademickich, nie wahali się nazwać „bałwanami".

Wielką zasługą tych literackich towarzystw było kształcenie języka, który doprowadzono do takiej piękności i doskonałości, że już w XV wieku toskańscy uczeni o to się spierali, jak właściwie nazwać język Włoch środkowych, najpiękniejszy język półwyspu. Wówczas wielu uczonych za tem przemawiało, aby go nazwać „językiem sieneńskim".

Kwestya ta w XVI stuleciu jeszcze bardziej poruszała umysły włoskich literatów, a jedną z głównych osobistości, które się nią zajmowały, był Claudio Tolomei.

Claudio urodził się około r. 1492 w Sienie i wcześnie dostał się na dwór papieski do Rzymu. Niezamożny, służył Leonowi X, ale przedewszystkiem u Klemensa VII w wielkich był łaskach, który go wysłał do Wiednia w sprawach rzymskiej kuryi. Później Siena mianowała go swym posłem przy Henryku II francuskim, przy którym bawił dwa lata. Umarł on w Rzymie roku 1555.

Obok Aretina był Claudio najbardziej wybitną literacką postacią we Włoszech przez dłuższy czas, a jeżeli talentem może nie dorównywał swemu towarzyszowi, to w każdym razie przewyższał go zacnością charakteru. Bardzo ruchliwy umysł, zajmował się Claudio każdą sprawą, która podówczas uczonych i artystów poruszała, badał dawne rzymskie pomniki, brał udział w literackich sporach, żył z artystami, a w czasie swego pobytu w Rzymie zaprzyjaźnił się z Sebastianem del Piombo.

Zdaje się, że portret w trybunie w Uffizi pędzla Sebastiana del Piombo, przedstawiający sympatycznego mężczyznę z brodą, w niskim birecie i futrze, jest portretem Claudia. Obraz ten nazwano „ritrato dell' uomo ammalato", portretem chorego człowieka, p. Ludwik Galante z Florencyi utrzymuje jednak w bardzo przekonywującym wywodzie, że to portret Claudia [1]).

Młody ten mężczyzna o marzycielskiem, trochę melancholijnem spojrzeniu, jest istnem przeciwieństwem owego rozłożystego,

---

[1]) Un' ipotesi sul „Ritrato dell' uomo ammalato". Bulletino senese di St. patr. Anno VIII fasc. 2.

szerokiego Aretina, łokciami się przez świat rozpychającego, jak go Tizian na swym przepysznym portrecie, w galeryi Pitti przedstawił.

W Tolomeim walczył poeta z formalistą. Pisał on dużo sonetów i innych wierszy, ale do mrzonek jego należało, aby nowej włoskiej poezyi nadać formy klasycznej łaciny.

W r. 1539 wydał zbiór własnych i przez swych przyjaciół pisanych poezyj, które miały udowodnić, że tylko wiersze według dawnej metryki układane odpowiadają rozwojowi poetycznego ducha narodu. Zbiór ten nosił tytuł: „Versi e Regole de la nuova poesia toscana", ale ani reguły tam zawarte, ani przykłady poezyi nie przekonały narodu, że ma naśladować Owidyuszów.

Mimo owych form nie odpowiadających duchowi włoskiego języka, niektóre poezye Klaudya mają dużo wdzięku, a osobliwie odznacza się pomiędzy niemi rodzaj sonetów o treści idyli. Naśladując trochę poetów z czasów Dantego, opisuje Tolomei w stanzy „Della beltà che Dio larga possiede", jak dusza ludzka podnosi się od admiracyi ziemskiej piękności do najwyższych zachwytów duchowych, ale platonizm nie był tym poetom XVI wieku do twarzy, już go oni nie rozumieli. Od zmysłowości się oderwać było im trudno,

Pomimo że Tolomei długi czas mieszkał w Rzymie, nie mógł się pozbyć swego toskańskiego a może i sieneńskiego prowincyonalizmu, który osobliwie wówczas występował, gdy chodziło o rozstrzygnienie owej kwestyi języka toskańskiego, która od wieku prawie zajmowała umysły. Klaudyusz napisał w tej sprawie dyalog pod tytułem „Il Casano" (1554), w którym ostatecznie chciał przekonać uczony świat włoski, że Włochy powinny przyjąć język toskański i toskańskim go nazywać. Ułożył nawet popularną, do swoich wyobrażeń zastosowaną gramatykę, której wszakże nie drukował.

Przeciw zbyt ciasnym ze stanowiska naukowego zapatrywaniom Klaudya wystąpił Paduańczyk Girolamo Muzio w rozprawie „Battaglia per difesa dell' italica lingua", który z ogólniejszego włoskiego w tej mierze wychodził stanowiska.

Ostatecznie w sporach tych zwyciężyły powoli zasady Piotra Bembo, który ująwszy włoską mowę w rozumne gramatykalne formy, położył podstawę do jednolitego włoskiego języka książ-

kowego. Język ten rozwijał się powoli obok dialektów prowincyonalnych, które do dziś dnia się zachowały.

Największą może wartość w literackiej spuściźnie Klaudya mają jego listy, tudzież mowy rozmaitej politycznej i moralnej treści, odznaczające się pięknością języka i obfitością zawartych w nich myśli.

Na wzór sieneńskich akademij założył on także i w Rzymie dwie podobne instytucye: „della virtu" i „della sdegno".

Oczywiście, że wpływ Klaudya i jemu podobnych umysłów odbił się najwyraźniej w sieneńskiej akademii Intronatich, która była ulubionem ich polem popisów.

Sieneńscy też Intronati tłómaczyli sporo autorów klasycznych: Isokratesa, Owidyusza, Arystotelesa, Tacyta i innych, pełnemi żaglami płynąc korytem humanizmu.

Już same ich statuty zdradzały humanistyczną pretensyonalność. Dzieliły się one na sześć rozdziałów, z napisami zawierającymi hasła akademików. Z tych niektóre, jak „używaj życia", „pracuj", rzeczywiście odpowiadały ich duchowi, inne jednak, jak „nie dbaj o świat", „nie wchodź nikomu w drogę", niezupełnie się dawały pogodzić z zasadami humanistycznej rzeszy, która bardzo dbała, zwłaszcza o protekcyę możnych, a w drogę wchodziła każdemu, kto tylko na to pozwolił.

Intronati zaprowadzili w swem stowarzyszeniu cały ceremoniał malujący pyszałkowatość humanistów i ich lubowanie się w zewnętrznych oznakach.

Przedewszystkiem wybrali sobie jako godło naczynie, jakiego używano w Toskanii do przechowywania soli z napisem „meliora latent". Sól oczywiście miała ich rozum oznaczać.

Na czele akademii stał Arcintronato, mianowano go tylko na rok jeden, a przez ten czas musiał napisać komedyę, którą czytano na publicznem zebraniu.

Nowych członków z wielką przyjmowano pompą. Wieńczono ich splotem liści dębowych, wkładano złoty pierścień na palec, wręczano im dwie księgi z przepisami i regulaminem akademii. Intronati liczyli i w późniejszych czasach w swem gronie bardzo znakomitych ludzi, a nawet Francesco Medici, pod nazwą „il generoso" brał udział w ich czynnościach. Pomiędzy humanistami ich akademia stała się tak głośną, że uczony norwegski

Tomasz z Bergen, przysłany do Włoch, aby się zapoznać z nowym ruchem umysłowym, umyślnie przybył do Sieny, aby być na jej posiedzeniach.

Intronati wydali swe komedye w zbiorowej książce. Błysków geniuszu napróżnoby tam szukać — jak wogóle w pracach humanistów.



ROZDZIAŁ SIÓDMY.

ENEASZ SYLWIUSZ PICCOLOMINI.

I.

Po upadku rządu dziewięciu, w r. 1355, zdawało się, że szlachta potrafi odzyskać swoje panowanie. Na miejsce oligarchii kupców, zajęła Palazzo publico oligarchia pięciu najstarszych rodów szlacheckich: Salimbenich, Tolomeich, Piccolominich, Sarracinich i Malavoltich. Ale poza szlachtą i mieszczaństwem wzrósł już lud, rzemieślnicy i kramarze, ukonstytuowani w „mons reformatorów".

Wtedy lepiej było należeć do Ghetto, aniżeli do patrycyatu, żydzi mniej czuli ucisk rządzących, aniżeli szlachta. Reformatorzy ujęli władzę w swe ręce i większość szlacheckich rodów skazali na wygnanie, albo w najlepszym razie pozwolili się im osiedlić po ich wsiach rodzinnych.

Do tych ostatnich należeli i Piccolomini.

Doprowadzeni prawie do ubóstwa, mieszkali oni z początkiem XV wieku w rodzinnem swem Corsignano, kilka godzin drogi od Sieny. Silvio Piccolomini ożeniony z córką także zubożałego szlacheckiego rodu Forteguerrów, żył tam z pracy rąk, uprawiając grunta małej realności.

Ubóstwo tem więcej czuć się dawało, że Silvio miał siedmnaścioro dzieci, z których najstarszy syn, urodzony 18 października 1405 nazywał się tak, jak jego dziad Eneasz Sylwiusz.

Był to późniejszy papież Pius II.

Młody chłopak, pełen talentów, przystojny, musiał do ośmna-

stego roku życia pozostawać w domu, gdyż nie było środków, aby go do szkół posyłać. Uczył go więc miejscowy proboszcz Petrus. Ale wreszcie Nicolo Lolli, zamożny Sieneńczyk, ożeniony z Bartolomeą, siostrą Sylwiusza, przyjął go w swój dom, chcąc mu w ten sposób ułatwić uczęszczanie do Studio. Kilku zamożniejszych krewnych obiecało nadto wspierać młodzieńca, który zresztą później otrzymał miejsce w Sapienzy.

W ten sposób otwarto świat Piccolominiemu.

Pierwszym jego nauczycielem w Sienie był Antonio z Arezzo, gramatyk, który jak się zdaje, sam nie wiele umiał. Do wyższych umysłów należał inny jego nauczyciel, historyk, Andrzej Bilius, Augustynianin z Medyolanu. Najwięcej jednak na jego rozwój umysłowy wpłynęli Antonio Roselli i Mariano Sozzini, z ktorym już przez całe życie łączyła go szczera przyjaźń.

W Sienie bawił wówczas także Antonio Beccadeli, Panormita, wogóle była to chwila pomyślnego rozwoju tamtejszego uniwersytetu, a studentów liczono około sześciuset.

Mariano Sozzini, Beccadeli i Piccolomini, to była trójka ludzi wielkich zdolności i niezwykłych czcicieli pięknych sieneńskich kobiet. Pierwszy najstarszy prawnik, dwaj ostatni — poeci.

Piccolominiego porywała gładkość stylu łacińskich autorów, pisał na wzór ich pełne dowcipu dyalogi, układał mowy, ale najbardziej go cieszyły wierszyki, idące co do wolności słowa z Juwenalem w zawody. Miłosne poezye Eneasza Sylwiusza pełne zmysłowej werwy i dowcipu krążyły po Sienie w odpisach, a niebawem znane były w całych Włoszech. Beccadeli i Piccolomini stali się najpopularniejszymi poetami w towarzystwie wesołej młodzieży.

Sieneńskie kobiety sprzyjały Piccolominiemu i widocznie nie mało go musiały kosztować zdrowia, gdyż później, jako mąż dojrzały, miał dla nich bardzo ostre słowa, nazywał je niszczycielkami młodości.

Ale wśród tych miłosnych powodzeń nie brakło i bolesnych zawodów. Eneasz z całym młodzieńczym zapałem zakochał się w żonie Franciszka Acherisi, ale zalotna Angela wyśmiała ubogiego, źle ubranego szkolarza. Zdaje się, że „Cincia“ w jego poezyach, to owa niepoczciwa donna Acherisi.

Jeden wielki brak czuł Enea w swych sieneńskich studyach: nikt tam nie umiał po grecku a grecki język, grecka filozofia,



Fot. Alinari.

Herb Piccolominich. Siena. Casa Piccolomini.

stały się już modnemi umiejętnościami. Nauczycieli greckiego języka było jednak jeszcze bardzo nie wielu we Włoszech, więc kazali sobie płacić niesłychanie wysokie honorarya. Sienę nie stać było na greczyznę.

Podczas, gdy Piccolomini używał młodości wśród Cicerona, pięknych kobiet i wesołych kolegów, zjawił się w maju roku 1425 na rynku sieneńskim św. Bernardyn, który palił na stosie kobiece stroje i umiał tak przekonywająco wzywać do pokuty, że skruszył nawet lekkie młodzieńcze serca.

Eneasz uczęszczając na te kazania, postanowił wstąpić do Franciszkanów, ale gdy Bernardyn wyjechał z Sieny, młodzieńcowi żal było wesołego życia i znów zapomniał o mniszym habicie. Po niejakim wszakże czasie zaczęły go dręczyć skrupuły sumienia: zdawało mu się, że skoro raz powstała w nim myśl poświęcenia się Bogu, byłby wiarołomnym wobec Stwórcy, nie dotrzymawszy tej obietnicy.

Ponieważ zaś brat Bernardyn bawił w Rzymie i tam nauczał, Eneasz postanowił piechotą udać się do Franciszkanina, przedstawić mu ową walkę, która się w jego sercu odgrywa i zapytać się, czy ma obowiązek wstąpienia do zakonu, czy nie.

Bernardino był wszakże człowiekiem rozważnym, a widząc, że młodzieniec właściwie nie wiele ma powołania do życia zakonnego, rozwiał w nim owe skrupuły, które go trapiły i poradził, aby zamiast zakonowi, oddał się świeckiej nauce.

Eneasz wrócił zaspokojony do Sieny, ale Studio tamtejsze nie bardzo go już zadowalało. Ojciec i krewni życzyli sobie, aby poświęcił się nauce prawa, aby jak najprędzej osiągnął stopień doktora i miał utrzymanie. Poezya i humanizm nie mogły w ich przekonaniu zapewnić młodzieńcowi przyszłości.

Temu jednak bardziej się podobało czytanie klasycznych autorów, aniżeli studyum prawa, które wówczas wykładano w najoschlejszy sposób. Z tej nauki pozostał mu na całe życie wstręt do jurystów, o których rozumie nie miał wysokiego wyobrażenia.

We Florencyi wykładał wówczas Filelfo. Był to czas jego największych tryumfów. On jeden pomiędzy zachodnimi uczonymi umiał pisać i mówić po grecku. W oczach publiczności włoskiej owiany był Filelfo pewną aureolą wschodniej mądrości. Powrócił niedawno z Konstantynopola, przywiózł ze sobą żonę szesnastoletnią, uroczej piękności Greczynkę i cały skarb rzadkich greckich

książek. Rozumiał o sobie bardzo wiele, na jego wykłady chodzili młodzi i starzy, najznakomitsi ludzie Florencyi byli jego słuchaczami. Powiedział o sobie, „że nawet kamienie we Florencyi głosiłyby jego sławę, gdyby mówić umiały".

Utrzymała się tradycya, że Eneasz wymógł na swojej rodzinie, aby go wysłała do Florencyi i że był uczniem Filelfa. Tradycya ta nie zdaje się być prawdziwą. Być może, że Eneasz za młodych lat bawił jakiś czas we Florencyi, ale do uczniów słynnego humanisty nie należał.

Ważne zdarzenia miały go wszakże wyrwać z tej atmosfery prawniczej, w której żyć nie chciał i nie umiał.

Jeszcze w r. 1424 odbyło się w Sienie koncylium, które poruszyło przeciwną kuryi rzymskiej zasadę, że sobór stoi nad papieżem. Rzym rozwiązał szybko buntownicze zebranie, ale ferment już został w umysłach, a pomiędzy duchowieństwem tworzyły się dwa obozy, oczekujące z niecierpliwością najbliższego soboru, który się miał zebrać za lat siedm w Bazylei.

Trudne dla kościoła czasy stały się jeszcze niebezpieczniejszemi, gdy po śmierci Marcina V (3 marca 1431) obrano papieżem Eugeniusza IV, przeciw któremu występowało całe stronnictwo potężnych jeszcze w Rzymie Colonnów. Do tego stronnictwa należał kardynał Capranica.

Dumny prałat stanął otwarcie przeciw papieżowi w opozycyi i na Sienę ciągnął do Bazylei, aby tam popierać swoją politykę.

W czasie jego pobytu w Sienie polecono mu Piccolominiego, jako młodzieńca niezwykłych zdolności.

Capranica, sam znakomity humanista, wziął go ze sobą, przekonawszy się, że dobrze pisze po łacinie.

Naraz więc znalazł się Eneasz Sylwiusz w służbie kardynała występującego przeciw Eugeniuszowi IV i w zgromadzeniu najznakomitszych ludzi całej Europy. Niedouczony prawnik, dyletant humanista, nie umiejący nawet po grecku, autor niemoralnych komedyj i sprośnych piosenek, ale młodzieniec oczytany i pełen talentu, rzucony został w wir praktyki życia, dyplomatycznych intryg i ścierających się z sobą zasad.

W tej szkole urósł.

Gładki, zastosowujący się do zapatrywań i życzeń swoich przełożonych, zręczny, był Eneasz po kolei sekretarzem trzech kardynałów i trzech biskupów i obracał się ciągle w kole nieprzyjaciół

papieża. Pisał dużo, rzeczy historyczne, polityczne i erotyczne poezye. Swemu przyjacielowi w Sienie, Marianowi de Sozzini poświęcił poemat o 2.000 wierszach nieobyczajnej treści.

Był takim, jak inni, jak całe jego otoczenie.

Podróżował dużo, oparł się nawet o Francyę, Anglię i Szkocyę, w r. 1442 dostąpił nie małego zaszczytu, gdyż Fryderyk III ukoronował go, jako znakomitego poetę. W rok później zamianował go król sekretarzem w kancelaryi państwa, pod kanclerzem Kasprem Schlickiem.

W stosunkach politycznych tymczasem wielkie zaszły zmiany. Eugeniusz IV przezwyciężył przeciwne mu prądy i zawładnął zupełnie kościołem.

Sylwiusz miał wówczas już około lat czterdziestu, wyburzył się, poznał świat i ludzi, zaczął troszczyć się o przyszłość, rad był porzucić tułacze życie. Raz za młodu chciał zostać zakonnikiem, obecnie nosił się z myślą, aby przyjąć święcenia kapłańskie.

Życie na dworze niemieckim nie podobało się Włochowi wyższej kultury. W kancelaryi nadwornej miał po większej części towarzyszy, którzy go razili swemi barbarzyńskiemi jeszcze zwyczajami, czuł się tam osamotnionym. „Niczego się tak nie obawiam — pisał on — jak leżeć kiedyś w obcej ziemi, pomimo, że zewsząd równa droga do piekła i do nieba“.

Po tyloletnim na Północy pobycie opanowywała go tęsknota za ojczyzną. Chciał przynajmniej swego przyjaciela, Maryana Sozzina sprowadzić do Wiednia, na profesora prawa, aby mieć w pobliżu pokrewną duszę. Ten zamiar mu się jednak nie udał.

Eneasz się starzał, poważniał; „lekki duch mnie odleciał“ — pisał wówczas w liście do Włoch, a w roku 1444 prosił jednego z przyjaciół, aby mu biblię kupił. Chciał się zagłębić w studyum ewangelii i przygotować do stanu duchownego.

Sposobność do owego zwrotu w życiu się dobra zdarzyła. Fryderyk wysłał go w interesach politycznych do papieża, do Rzymu.

Eneasz dużo się wprawdzie nagrzeszył przeciw Eugeniuszowi, ale mimo to wyruszył w podróż z początkiem 1445 r. Wstąpił po drodze do Sieny, do rodziny, z którą się od lat dziesięciu nie widział. Tam mu odradzano jechać do Rzymu, gdyż Eugeniusz, z usposobienia okrutny, zemści się na nim i każe go uwięzić. Ojciec i matka ze łzami błagali go, aby się nie narażał na pewną zgubę.

Piccolomini wierzył jednak w swoją gwiazdę i w swój rozum. Napisał do papieża list pełen uległości, w którym prosił o przebaczenie za wszystko, co przeciw niemu zawinił. Nie miał nigdy zamiaru obrażać go, ale sądził, że występując przeciw Eugeniuszowi, czyni dobrze dla kościoła. — Zbłądził, ale wielu znakomitych ludzi było w tym samym, co on błędzie.

List ten dobre na papieżu sprawił wrażenie. Eugeniusz przyjął Piccolominiego nadspodziewanie przychylnie i powiedział mu, że kościół zawsze przebacza temu, kto prawdziwą wyznaje skruchę.

Eneasz też pełnem sercem oddał się kościołowi a kościół mu się dobrze wywdzięczył.

Nawrócony grzesznik został niebawem wyświęcony w Wiedniu na subdiakona i był przekonany, że dojdzie wysoko w nowej karyerze. W liście pisanym 26 marca 1446 do Campisia zwierzał się, że ma nadzieję wkrótce nosić infułę.

Przewidywania jego się ziściły, po roku i kilku miesiącach był biskupem Tryestu, w trzy lata po wyświęceniu, w r. 1449 mianował go papież biskupem Sieny, a w r. 1456 kardynałem.

Wesoły student sieneński napominał teraz jednego z przyjaciół: „zaklinam cię, uciekaj przed rodem niewieścim, unikaj kobiet, jak zarazy! Patrząc na kobietę, pamiętaj, że widzisz dyabła przed sobą".

Później, jako papież bolał nad swoją przeszłością i błagał w słynnej buli z 26 kwietnia 1463, aby zapomniano o Eneaszu, a przyjęto Piusa.

Aeneam rejicite, Pium recipite...

Pomimo, że nowy biskup sieneński był Piccolominim, nie wiele w ojczystym mieście posiadał sympatyi, gdyż bezustannie zajęty politycznemi sprawami cesarstwa, mało wówczas mógł się troszczyć o Sienę.

Raz tylko tam, jako biskup, ważną odegrał rolę w r. 1452, kiedy towarzyszył Fryderykowi w jego pochodzie na koronacyę do Rzymu i przyjmował infantkę, Leonorę portugalską, narzeczoną króla.

Fryderyk bawił właśnie we Florencyi, gdy 2 lutego nadeszła wiadomość, że Leonora wylądowała w Livorno. Natychmiast wysłano posłów na jej przyjęcie z poleceniem, aby ją w Pizie powitali, a król miał ją oczekiwać w Sienie. Pomiędzy posłami znajdował się Piccolomini.

Demokratyczne rządy Sieny nie wierzyły ani królowi ani biskupowi. Podejrzywały one Piccolominiego, że z pomocą gwardyi Fryderyka zechce przywrócić szlachecką oligarchię. Siena wolałaby była w tej chwili nie widzieć w swych murach ani króla, ani biskupa.

Fryderyk miał ze sobą 800 jeźdzców, sieneńska Signoria targowała się, aby ten poczt rycerski nie wchodził od razu do miasta, ale w końcu uspokoiło rządzących to rozumowanie, że król oczekując narzeczonej i chcąc ją uroczyście przyjąć, nie będzie teraz wszczynał w Sienie rozruchów. Najbardziej zaś do rozwiania podejrzeń przyczyniła się ta okoliczność, że Fryderyk wysłał Piccolominiego, który w oczach rządu podejrzaną był osobistością, na spotkanie Eleonory do Pizy.

Uroczysty wjazd królewski do Sieny odbył się 8 lutego. Przyjmowano Fryderyka nadzwyczaj świetnie, ale mieszczaństwo było uzbrojone i bacznie strzegło nawet pałacu, w którym niepożądany gość zamieszkał.

Gdy jednak 24 lutego przybyła Leonora, spokojnym otoczona orszakiem, podejrzliwość Sieneńczyków znikła. Oddawał ją Piccolomini narzeczonemu za murami miasta w miejscu, na którem jeszcze dzisiaj stoi pamiątkowy kamień.

Później uwiecznił Pintoricchio w jednym ze swych fresków, w Librerii ową uroczystą chwilę.

Król podobno bardzo był wzruszony i niepewny wrażenia, jakie na nim zrobi przyszła jego żona; obawiał się, że mu się nie będzie podobała, ale ujrzawszy ją, bardzo się ucieszył, gdyż wdzięk młodości opromieniał Leonorę.

Cztery dni trwały uroczystości, bankietowano, tańczono, wychwalano się gładkiemi mowami, urządzano na Piazza barwne widowiska.

Rząd tak dalece się uspokoił, że Piccolominim i spokrewnionym z nimi Tolomeim pozwolił w czasie tych przyjęć bawić w murach miasta. Ba, nawet proszono biskupa, aby podczas koronacyi w Rzymie zastępował rodzinne miasto.

Piccolomini rósł, a gdy pierwszego marca opuszczono Sienę, przepowiedział mu po drodze monarcha, że z czasem zostanie papieżem. Dworak biskup odrzekł, że o takich zaszczytach nie myśli, że nawet nie spodziewa się zostać kardynałem.

W cztery lata później, w r. 1456 nosił już wszakże nasz prałat

kardynalską purpurę. W Sienie nie miano powodów oddawać się z tej przyczyny wielkiej radości, przez cały czas swego kardynalstwa Piccolomini ani razu nie zawitał do rodzinnego miasta.

Co więcej, podejrzywano kardynała, że z jego wiedzą i przyzwoleniem powstało sprzysiężenie szlachty w r. 1455 przeciw istniejącemu rządowi. Spisek ten, który miał na celu oddanie miasta pod opiekę króla Alfonsa, jednego z największych nieprzyjaciół ojczyzny, został odkryty we dwa lata później, w roku 1457. — Lud sieneński skazał wtedy kilku ze szlachty na śmierć, wielu na wieczne wygnanie, a na resztę winnych wielkie nałożył grzywny.

Do tych ostatnich należało sporo krewnych i przyjaciół kardynała. Goro di Niccolo de'Lolli, jego towarzysz młodości, musiał zapłacić 200 dukatów a nadto odpokutować winę dwudziestoletniem wygnaniem. Francesco de'Patrizzi długi czas jęczał w kajdanach.

Stosunki więc pomiędzy Sieną a Eneaszem Sylwiuszem bynajmniej nie były przyjazne.

II.

Gdy conclave z r. 1458 wybrało kardynała Piccolominiego papieżem, biegł lud rzymski do bazyliki św. Piotra z okrzykami: „Siena, Siena, szczęśliwa Siena, ciesz się Sieno"!

Siena może nie tyle się radowała, ile była dumną z wyboru. Gdy ważna wiadomość nadeszła do miasta, uderzono w dzwony, w trąby i kotły, urządzono wieczorem festyn z pochodniami i grano na placu misterya. Rząd zamianował osobną Balią z 8 członków, któraby się miała zająć uroczystościami. Skłonna do wszelkich zabaw Siena hulała aż do dnia koronacyi nowego papieża.

W katedrze zawieszono herb Piccolominich malowany na jedwabiu: równoramienny niebieski krzyż na białem polu z pięcioma wewnątrz półksiężycami. Gdy tarczę niesiono do katedry, znajdowali się krewni papieża w uroczystym pochodzie i kilku Tolomeich. Mszę celebrował biskup z Grossetto, przyjaciel Pic-

coliminiego. Aby zaś papież częściowo przynajmniej zapomniał urazy, które miał do Rzeczypospolitej z powodu krzywd, jakie od niej doznali gentiluomini, uchwaliła Balia przypuścić Piccolominich do urzędów. Dziesięciu z nich wybrano do Consiglio del Popolo, ośmiu postawiono jako kandydatów na członków Signorii, celem jej uzupełnienia.

Także Nanniego Tedeschini, męża siostry Piusa, Laudomii, wraz z czterema jego synami, których papież przyjął do rodziny Piccolominich, zaliczano do ludowego stronnictwa, aby im nadać prawa polityczne.

Do Rzymu wysłano ośmiu znakomitych obywateli z pocztem 112 jeźdźców, celem uroczystego powitania papieża i przewiezienia mu bogatych podarunków.

Cały orszak przywdział bogate stroje i wyglądał bardzo świetnie, aby się Piccolomini swych ziomków wstydzić nie potrzebował. Przemowę do papieża miał w gładkiej łacinie jedyny humanista, jakiego miała Siena, sekretarz państwa Agostino Dati i wywiązał się bardzo świetnie ze swego zadania. W osobnem posłuchaniu składał Piusowi powinszowania imieniem sieneńskiego Studio.

Papież przyjął wprawdzie bardzo uprzejmie posłów, ale ulgi, które Signoria przyznała jego rodzinie, zupełnie go nie zadowoliły; żądał on przywrócenia praw całej szlachcie, powszechnej dla niej amnestyi.

Takich warunków rząd ludowy przyjąć nie mógł; dogodzić papieżowi znaczyło zrzec się władzy, dopuścić do zupełnego przewrotu stosunków na korzyść szlachty, która od lat pięćdziesięciu od władzy była wykluczoną.

Dziewiątego grudnia wysłała Signoria ponowne poselstwo do papieża, ale Pius oświadczył, że wola jego niezłomna, że od postawionych warunków nie odstąpi.

Siena w bardzo przykrem znajdowała się położeniu, gdyż Florencya korzystając z niechęci papieża ku swemu rodzinnemu miastu, zaczęła starać się o jego łaski, co oczywiście Sieneńczyków bardzo niepokoiło.

Po długich więc rozprawach uchwaliła Balia 22 stycznia, ażeby o ile możności zadosyć uczynić życzeniom papieża, a mianowicie uznać tych członków szlachty, którzy są urodzeni w Sienie i w mieście mieszkają, za zdolnych do obejmowania urzędów,

pod warunkiem, aby ich rozdzielić pomiędzy trzy ludowe „Monti". Kilka tylko szczególnie znienawidzonych rodzin szlacheckich wyjęto z pod tego prawa.

W czasie, gdy się te układy toczyły, Pius II opuścił Rzym, aby się udać na Perugię i Florencyę na kongres do Mantuy, który miał postanowić o spełnieniu jego najszczytniejszego politycznego celu, o wojnie krzyżowej przeciw Turkom. Wstąpienie swoje po drodze do Sieny uczynił zależnem od skłonności sieneńskiego rządu do ustępstw dla szlachty.

Uchwała Balii z 22 stycznia wprawdzie go jeszcze w zupełności nie zadowoliła, ale widział on w niej chęć Sieneńczyków do zgody, oświadczył więc, że się w Sienie zatrzyma.

Po świetnem przyjęciu w Perugii, wyruszył Pius 19 lutego 1459 najprzód na Chiusi i Sarleano, do miejsca, gdzie swą młodość przepędził, do Corsignano. Rodziców już nie miał, matka umarła przed czteroma, ojciec przed ośmioma laty, w Sarleano mieszkała tylko siostra jego Laudemia, w bardzo skromnych warunkach, ostatnia z licznej familii.

W Corsignano żył także ów ksiądz Petrus, pierwszy nauczyciel Eneasza i ten go w swym małym przyjmował kościołku.

Pius, mimo lat 53 wyglądał już na starca. Mały i krępy, silnej za młodu konstytucyi, przedwcześnie posiwiał, wychudł, wybladł i na twarzy nosił znamiona ciągłego fizycznego cierpienia.

Podczas morskiej burzy w drodze do Anglii, ślubował odprawić pielgrzymkę do jakiegoś kościoła Matki Boskiej w Szkocyi i poszedł tam boso, pomimo zamarzniętej ziemi. Przeziębienie pociągło za sobą smutne skutki, od tego czasu chorował na podagrę, na kamień i ciągle pokaszliwał. Cierpienia jednak nauczył się znosić z wielką siłą, tak, że otoczenie często tylko po bladości twarzy domyślało się, że papież bardzo jest chory. Wogóle umiał nad sobą w niezwykły sposób panować; z natury popędliwy, szybko swój gniew poskramiał i nie był przykrym dla swoich podwładnych.

W jednej mierze tylko nie nakładał sobie hamulca, w wydatkach. Wiecznie w pieniężnych kłopotach, wiecznie w długach, co mu przeszkadzało układać coraz to nowe kosztowne plany.

W rodzinnej swej miejscowości odprawił papież mszę 22 lutego i już wtedy postanowił przemienić ubogą wioskę w miasto, które na jego pamiątkę nazwane być miało Pienzą. Rozkazał

porobić przygotowania do zbudowania wspaniałej katedry i biskupiego pałacu.

Oczywiście, że wiadomości o zamiarach papieża co do Corsignano nie mogły być dobrze przyjętemi w pobliskiej Sienie, która po troszę uważała budowę nowego miasta jako zemstę Piccolominich wobec demokratycznej Rzeczypospolitej.

Gdy więc Pius po trzech dniach przybył do Sieny, przyjmowano go z godnością, ale chłodno. Papież zamieszkał w przystrojonym biskupim pałacu, a spostrzegłszy pewne niedowierzanie u ludności, starał się zatrzeć przykre wrażenie, jakie mógł sprawić swemi zarządzeniami w Corsignano, nie wspominał więc o swych żądaniach co do równouprawnienia szlachty i okazywał się nadmiar dobrym i łaskawym.

W niedzielę Laetare poświęcił w katedrze złotą różę i obdarzył nią priora Balii, Mikołaja Buonsegni, pomimo, że tenże był z rodu reformatorem, a więc przeciwnikiem szlachty. Podczas świetnej uroczystości kościelnej, którą z tego powodu urządzono, miał dłuższą mowę o wielkości i sławie Sieny i wymienił nazwiska mężów, którzy dla dobra ojczyzny najwięcej w przeszłości zdziałali. Prosił wreszcie Wszechmocnego, aby mu szczęścia użyczył w wyprawie przeciw Turkom, aby się to wielkie dzieło powiodło i aby w ten sposób i on jako papież Pius II mógł się przyczynić do rozgłosu rodzinnego miasta.

Buonsegni w towarzystwie sześciu kardynałów i wspaniałej procesyi udał się ze złotą różą do ratusza, poczem ją jeszcze po ulicach obnoszono.

Papież bawił do wiosny w Sienie, przyjmował tam rozliczne poselstwa w sprawie wyprawy na Turków i lubował się w gładkich przemowach. Dopiero 15 kwietnia, tuż przed swoim wyjazdem objawił Balii swe życzenia co do zmiany postanowień przeciw szlachcie. Dziękował za przywrócenie praw rodzinie Piccolominich, ale żądał tych samych ulg dla wszystkiej szlachty a nadto życzył sobie, aby zniesiono stronnictwa montes, które są powodem wiecznego rozdziału społeczeństwa i żywią bezustanną niezgodę.

Papież postępował zresztą w tych układach zupełnie wobec ludu lojalnie. Gdy bowiem przewodnicy szlachty zwrócili się do niego z prośbą o pomoc na wypadek, gdyby im się udało, w porozumieniu z niższemi warstwami ludu, istniejący rząd obalić,

odpowiedział, że się w tego rodzaju intrygi wdawać nie może. Nie chciał spisków, ale w drodze wzajemnego porozumienia się rad był swe zamiary osiągnąć.

Kilkakrotnie zwoływano zgromadzenie ludu, przedkładając mu żądania papieskie, opozycya jednak była silna, przywodzono na pamięć cały szereg gwałtów i niesprawiedliwości, których się szlachta dopuszczała, gdy stała na czele rządów. Po długich jednak pertraktacyach zgodzono się na to, aby szlachtę dopuścić do wszystkich urzędów i godności z tem wszakże ograniczeniem, że w niektórych urzędach będą mogli jej członkowie zajmować tylko czwartą, w innych zaś tylko ósmą część posad.

Papież nie był z tych ustępstw zupełnie zadowolonym, ale przecież je przyjął jako zadatek dalszych koncesyj. W dowód uznania dla sieneńskiej ludności, a zapewne aby osłodzić Sienie ufundowanie biskupstwa w Pienzy, wyniósł katedrę sieneńską do rangi kościoła metropolitalnego a nadto dał Rzeczypospolitej miasteczko Radicofani jako wieczyste lenno.

Wreszcie 23 kwietnia opuścił Sienę a Signoria odetchnęła po dłuższym pobycie zaszczytnego ale niezbyt jej miłego gościa.

Stosunki pomiędzy Piusem a Sieną na razie się poprawiły, ale papież był bardzo wymagającym i wkrótce do nowych doszło zatargów.

Chcąc urządzić wyprawę przeciw Turkom, życzył sobie pomocy miast włoskich. Żądania jednak były dość wygórowane, chodziło o dostarczenie znacznych funduszów na cele wojny krzyżowej. Siena podobnie jak Florencya i Medyolan bardzo się ociągała, aby w tej mierze jakąkolwiek obowiązującą dać papieżowi odpowiedź. Rzeczpospolita zubożała, dawny handel przeszedł w inne ręce, ciągłe wewnętrzne rewolucye zachwiały ekonomicznemi podstawami Sieny.

Papież nie chciał tego zrozumieć, wyrzucał niewdzięczność Sieneńczykom, sierdził się, groził, tak, że wreszcie po długich targach Rzeczpospolita ze względu na ubóstwo kraju, zobowiązała się wypłacić 10.000 dukatów na turecką wojnę.

Pius nie był zadowolony z tej ofiary, ale się na nią zgodził.

Wogóle na ową krucyatę nikt w Europie nie miał ochoty. W chwili jednak kiedy siłą woli papieża wyprawa zaczęła się w Ankonie organizować, Pius II umarł a marzenie jego życia już się nie ziściło.

Przeczuwając swój koniec, ze smutkiem powiedział na widok weneckich okrętów: „dotąd brak mi było floty, teraz mnie flocie zabraknie".

III.

Przemienienie rodzinnej wioski Corsignano na artystycznie zbudowane miasto zajmowało Piccolominiego jeszcze w czasach, kiedy był arcybiskupem sieneńskim i kardynałem, ale do urzeczywistnienia projektu przystąpił on dopiero w roku 1459. Cały plan i jego wykonanie miało w sobie coś dzisiejszego, coś amerykańskiego i jedynym było przykładem w owych czasach takiej ekonomicznie nieusprawiedliwionej, gorączkowej, architektonicznej akcyi. Śmiałe zamiary starego, schorowanego papieża uskutecznione zostały prawie w trzech latach.

W tak krótkim czasie wzniesiono w toskańskiej wioszczynie wiekopomne gmachy: katedrę, pałac papieski, ratusz, pałac biskupi i cały szereg rozmaitych budynków prywatnych, pomiędzy któremi odznaczał się dom kardynała z Pawii, przyjaciela i ulubieńca papieskiego.

Olbrzymie koszta tej fantazyi znękanego wiekiem humanisty, ponosił skarb papieski, gdyż Piccolomini kazał nawet prywatnym osobom, a zwłaszcza krewnym, którzy tam domy chcieli budować, znacznych udzielać subwencyj. Są ślady w rachunkach papieskich, że Salomon Piccolomini otrzymał sto dukatów, aby przebudował fasadę swego domu, a bank Spannochich wypłacał rozmaite sumy na piętnaście nowych budynków w Pienzy.

Papież wpływał na swych kardynałów i dworzan, aby tam domy stawiali, co oczywiście nie było dla nich zbyt przyjemnym obowiązkiem.

Bullą z 13 sierpnia 1462 r. udzielił swej wsi rodzinnej przywileju na miasto, a Campano, nadworny poeta i historyograf kuryi rzymskiej, opiewał Pienzę we wzorowych heksametrach.

Starzec nie obliczył się wszakże ze swemi siłami. Kasa papieska nie mogła wystarczyć na tego rodzaju wydatki, zwłaszcza, że urządzenie krucyaty przeciw Turkom także ogromne pożerało

sumy. Niebawem też, już w r. 1463, roboty w Pienzy zaczęły powoli tylko postępować, gorączka minęła. Pienza została tem czem była, wsią bez handlu, bez przemysłu, bez jakiejkolwiek racyi większego rozwoju. Zbudowane gmachy, świadki dumy człowieka, który na starość śmiałe snuł projekty, smutnem są tylko wspomnieniem jej spodziewanej wielkości.

Jeden z nowszych pisarzy utrzymuje [1]), że rząd sieneński bynajmniej nie widział w założeniu Pienzy nieprzyjaznych wobec Sieny zamiarów, czego dowodem ma być fakt, iż sieneńskie Consiglio generale zezwalało na pobieranie materyałów budowlanych z kamieniołomów i lasów gminnych za darmo do robót w papieskiem mieście. Signoria sieneńska nie mogła wszakże wówczas występować otwarcie przeciw zamiarom papieża i narażać się na zupełną jego niełaskę. Czyniła więc, co papież żądał, była mu usłużną, ale myślała zapewne, że idealne projekty papieskie wielkiej jej szkody nie przyniosą i że fantastyczne miasto żyć i utrzymać się nie zdoła.

Do wykonania swych budowli powołał papież nie Sieneńczyka, ale najsłynniejszego wówczas florentyńskiego architekta, Bernarda Gambarellego, zwanego Rosselinem. Bernardo był naczelnym budowniczym florentyńskiej katedry i reprezentantem nowego stylu odrodzenia, który oczywiście papieżowi humaniście musiał być najsympatyczniejszym.

Rzecz prosta, że tak wykształcony, tak przejęty duchem swej epoki monarcha, jak Pius II, nie pozostawił zupełnej wolności architekcie, ale że każdy plan budowy dokładnie wraz z nim studyował i że architektura Pienzy jest kompromisem pomiędzy ideałami papieża i Rosselina. Pius II, który w swych „komentarzach" pozostawił cenną autobiografię, wspomina, że on sam poddał artyście myśl, według której duomo w Pienzy zostało wykonane. Plan wyrobił sobie w czasie swego pobytu w Austryi, a historyk papieży, Pastor, sądzi, że za model mogły mu tylko służyć kaplica w Wiener Neustadt (1449), katedra w Grazu (1446) i kościół św. Szczepana w Wiedniu.

Oczywiście papież połączył ów plan północny kościoła o trzech nawach równej wysokości z ideami wczesnego Odrodzenia, które

---

[1]) Pietro Rossi. Pio II a Pienza w Bulletino senese di storia patria. Anno VIII fasc. 3.

wówczas we Włoszech panowały, z czego powstało dzieło niejednolite, nienależące do piękniejszych budowli kościelnych we Włoszech.

Może z największą artystyczną miłością zajął się Pius drugą ze swych wielkich budowli w Pienzy, ratuszem, który w swych pamiętnikach z wielkim opisuje zachwytem i cieszy się, że ztamtąd widać z jednej strony aż po góry pistojańskie, z drugiej po Apeniny i że oko może się rozkoszować panoramą wzdłuż doliny Chiany i Val dell' Orcia i wzrok się opierać o lesistą Monte Amiata.

W gmachu tym uderza wpływ sieneńskich pałaców, co zresztą zupełnie jest zrozumiałem, że ani papież, ani Rosselino nie mogli w swem budownictwie w Pienzy zapomnieć o pobliskiej Sienie, o jej gotyckiej architekturze. Pałac kapituły, tak zwana Canonica, palazzo pretorio z piękną swoją wieżą, dom kardynała z Pawii, tudzież gmachy kardynałów Atrebatense, Grzegorza Lolli Piccolominiego, Gonzagi — wszystkie te budynki opierały się raczej o styl sieneński aniżeli o formy florentyńskiego renesansu. Rosselino musiał być pod urokiem Sieny.

Wpływ sieneński przebijał się także w ornamentacyi gmachów, w rzeźbach i upiększeniach katedry i pałacu, tudzież w skromnej chrzcielnicy, która niemal wyżej stoi swą prostotą nad chrzcielnicę w sieneńskim San Giovanni.

Malowanie obrazów i fresków powierzył papież sieneńskim artystom. Sano di Pietro, Matteo di Giovanni, Vecchietta tam pracowali, a ostatni nawet stworzył dla duomo w Pienzy swoje najpiękniejsze dzieło, Madonnę, w otoczeniu świętych, proroków i papieży.

Pius kochał się w klejnotach, w pysznych złotniczych robotach. W tej mierze prawdziwym był Sieneńczykiem, a że tamtejsi złotnicy słynęli wówczas na świat cały, więc w szczególności ich obsypywał swemi zamówieniami.

Pietro di Antonio di Viva, Sieneńczyk, robił dlań dwie statuetki ze srebra, Madonnę i św. Jana, jedną z najpiękniejszych ozdób katedry w Pienzy.

Z niewidzianą namiętnością do pięknych dzieł sztuki rozrzucał Pius II w około siebie kosztowne podarunki, obdarzał niemi kościoły, kardynałów, prałatów, przyjaciół a przedewszystkiem krewnych: dawał im pierścienie, honorowe szpady, złote róże,

krzyże wysadzane dyamentami, kollany; katedrę w Pienzy wzbogacił mnóstwem przedmiotów, które dzisiaj stanowią skarb tamtejszego muzeum.

Jak dalece mu ta katedra leżała na sercu, dowodzą rozmaite zarządzenia, które we Włoszech nie były w zwyczaju. Papież zakazał na jej ścianach zawieszać obrazy, zanieczyszczać mury, przebudowywać ołtarze, albo wznosić nowe kaplice, albo wogóle zmieniać w jakikolwiek sposób kształt kościoła. Nie wolno także było pod karą klątwy chować w niej zmarłych z wyjątkiem dygnitarzy kościoła. Katedra miała pozostać na wieki w pierwotnej czystości swego architektonicznego rysunku.

IV.

Jak większa część Sieneńczyków, Eneasz Sylwiusz miał wielką łatwość pióra, składanie wierszy nie robiło mu żadnych trudności a proza płynęła mu nieprzerwanym strumieniem.

Zazwyczaj autorzy, którzy dużo piszą, nie mają daru wymowy. Piccolomini przeciwnie, zadziwiał współczesnych na bazylejskiem koncylium swą swadą a zarazem biegłością w stylizowaniu listów, rozpraw, pism obronnych i zaczepnych, graniczących według ówczesnego zwyczaju z paszkwilem.

Literacka jego czynność, równie jak życie, dzieli się na dwie różne od siebie epoki.

„Zapomnijcie o Eneaszu a przyjmijcie Piusa". W tych słowach przebija się cała dwoistość jego życia, papież bolał nad swoją przeszłością. W Sienie, w Bazylei, w Wiener Neustadt rzucał wokoło siebie lekkiemi wierszami, układał niemoralne komedye, był takim jak społeczeństwo, w którem żył, wiernie je odtwarzał. W Niemczech różniła go od innych tylko wielka kultura umysłowa, a nawet w jego lekkich utworach widać zawsze człowieka wykształconego i o dobrym smaku.

Obok zmysłowych wierszydeł pisał Eneasz rzeczy politycznie ważne, zastosowane po większej części do wymagań swego zwierzchnika, czy nim był kardynał prowadzący wojnę z papie-

żem, czy król niemiecki, którego interesa stały w sprzeczności z celami kuryi rzymskiej.

Obracając się jednak pomiędzy coraz to innymi ludźmi, nabierając przeróżnych doświadczeń, zyskiwał sobie olbrzymi skarb znajomości świata i wzorów branych z natury.

Swą sieneńską werwę i gładkość stylu połączył w ten sposób z tak wielkim zasobem praktycznych poglądów, jakiego żaden z humanistów nie posiadał.

Gdy więc później, jako człowiek wyrobiony i dojrzały, zabrał się do pisania swych dzieł historycznych, a przedewszystkiem do swych „komentarzy", stworzył rzeczy niezrównanej wartości. Opisywał nam życie z własnego doświadczenia a kreślił to, co przeżył, stylem jasnym, barwnym, iście sieneńskim.

Pisma też, w których maluje ówczesne osobistości i obyczaje, są do dziś dnia niewyczerpaną skarbnicą do poznania epoki. Eneasz nie był tak uczonym jak Filelfo, Poggio lub Guarino, gdyż wyjechawszy do Niemiec, nie miał sposobności kształcić się w klasycznych studyach, ale właśnie temu może przypisać należy, że jego dzieła mają więcej dla nas wartości, aniżeli elukubracye innych humanistów. Eneasz czerpał swe natchnienie z życia, wielu innych — z książek.

Zdrowy zmysł spostrzegawczy stawia go często z ówczesną umiejętnością w sprzeczności. Nienawidzi on pedanteryi i scholastyki, którą jeszcze ówczesna nauka nawskróś była przesiąkniętą, a książkowa wiedza tak mu jest wstrętną, że zdaniem jego, tylko głupiec może być n. p. uczonym prawnikiem. Do nich zalicza on największych jurystów swego czasu: Jana z Imoli i Ludwika Pontana.

Wierszy Eneasza, których liczą do 3000, najczęściej nie można nazwać poezyą, jest to przeważnie rymowana proza pod nazwą elegii, epigramów i t. p. Okraszają ją wszakże dowcip i żywość stylu, które nigdy Piccolominiego nie odstępowały.

Pomiędzy wierszowanemi utworami miał się odszczególniać poemat „Cinthia", który nas nie doszedł i komedya „Chrisis", którą Piccolomini napisał w czasie swego pobytu na walnym sejmie w Norymberdze. Obadwa te dzieła niszczył później sam papież i paliło je duchowieństwo, aby wrzekomo nie uwłaczały jego dobrej sławie.

W późniejszym wieku układał także jeszcze czasami poezye,

ale już tylko religijne hymny do Matki Boskiej, do św. Augustyna, do św. Katarzyny sieneńskiej, a gdy się przygotowywał na turecką wyprawę, po raz ostatni uderzył jeszcze w rozstrojoną lutnię.

Daleko więcej aniżeli łacińskie rymy, odpowiadała proza jego talentowi.

W tej mierze do najlepszych prawie, a w każdym razie najciekawszych jego pism należy mała rozprawa „O nędznem życiu dworzan", w której Eneasz barwnie opisuje ówczesne życie w Niemczech, na dworze królów i książąt kościoła. „Całe lat piętnaście szczekałem wraz z dworskimi psami", powiada o sobie dosadnie, z boleścią.

„Ludzie myślą, mówi dalej, że na dworach żyje się wesoło, wpośród samych uciech. Mylą się bardzo: objady tam zawsze podają nie w porę i zawsze się po nich choruje. Wino kwaśne, jeżeli wogóle bywa na stole, bo książęta z oszczędności dworzanom każą piwo żłopać. A nie nalewa go się w srebrne albo w szklanne naczynia, gdyż srebro łatwo ukraść a szkło stłuc, ale trzeba pić z brudnego kubka drewnianego, który służba raz do roku myje. Kubek taki krąży pomiędzy towarzyszami stołu, z których jeden obrzydliwszy od drugiego. Obrusy z brudu do rąk się przylepiają, tak że w chlewie schludniejby się jadało. Mięso zawsze śmierdzące a inne potrawy zepsute, gdyż szafarz kupuje wiktuały o ile możności jak najtaniej, a to co oszczędzi, chowa do sakwy.

„A cóż dopiero powiedzieć o noclegu dworzan. Kilku musi spać w jednem łóżku, co osobliwie po gospodach w straszny sposób daje się we znaki. Jeżeli książę przebywa w mieście, to dworzanie siedzą zamknięci jak w więzieniu, jeżeli poluje, marzną w śniegu, albo się pieką w żarze słońca.

„Służba niechętna i gburowata. Płacy nigdy się całej nie dostaje i nigdy wtedy, kiedy się należy, chyba że się kasyerów podarunkami pozyska.

„Dwór gardzi mędrcami i filozofami, którym wolno tylko pokornie i z pochlebstwami przemawiać, podczas gdy błazeństwa i brzydactwa powszechny znajdują poklask.

„Przestawać z muzami albo zajmować się czytaniem jakiej księgi ojców kościoła prawie niepodobna. Tyle tam zgiełku, wrzasku, a jeżeliś znalazł spokojne miejsce, to natychmiast usiądzie

koło ciebie nieproszony towarzysz, który cię zacznie drażnić, lub w pracy przeszkadzać".

Nie dziw, że wśród takich stosunków nasz Włoch nie był w Niemczech zadowolony i że tęsknił za swoją Sieną.

Eneasz pisał o wszystkiem, co go zajmowało, o „wychowaniu książąt" i „o naturze konia", „o pochwałach Homera", „dyalogi o snach", „o polowaniu", o potędze stolicy apostolskiej albo o sprawie tureckiej.

Wielkiego rozgłosu doczekała się jego nowela o Eurialu i Lukrecyi.

Mariano Sozzini namówił go, aby napisał jaki utwór w tej ulubionej wówczas formie. Piccolomini nie dał się długo prosić, odpowiedział z Wiener Neustadt nowelą pod tytułem: „Historia de Eurialo et Lucretia". Chętny zawsze, aby brać wzory z życia, wziął za temat zdarzenia, o których słyszał niedawno.

Bohaterem opowieści zrobił kanclerza cesarza Zygmunta, Kaspra Schlicka, pod którym długie lata służył. Gdy Schlick jeździł dwa razy do Rzymu układać się o koronacyę cesarza, zatrzymywał się w Sienie. Tam zawiązał stosunek z jakąś piękną mężatką, która wkrótce po jego wyjeździe do Niemiec umarła. Zdarzenie to posłużyło Eneaszowi do ułożenia trochę rozwlekłej noweli, pełnej niemoralnych sytuacyj, ale dobrze malujących ówczesne życie. Co do formy i pojęcia rzeczy naśladował autor trochę „Fiamettę" Boccacia.

Nowela miała niezmierne powodzenie a do roku 1500 wyszło jej 27 wydań w łacińskim oryginale, trzy włoskie tłómaczenia, dwa niemieckie i trzy francuskie, z których jedno wyraźnie na prośbę i żądanie pań zostało obrobione „à la priere et requête des dames".

W napuszystym wstępie ofiarował Piccolomini swój utwór samemu Schlickowi, schlebiając próżności kanclerza. „Kto nigdy nie zapłonął ogniem miłości, musi być kamieniem albo bestyą" — utrzymuje tam poważny autor.

Niedość wszakże na jednej dedykacyi, w drugiej poświęca Sylwiusz swą nowelę Maryanowi Sozinowi, a w trzeciej Zygmuntowi księciu Austryi, podnosząc w tej ostatniej zasadę, którą wówczas na usprawiedliwienie zbyt wesoło przepędzonej młodości często powtarzano, że kto się nie kocha za młodu, ośmieszy swą starość niewczesnemi miłostkami.

Piccolomini pisał mnóstwo a jego listy i rozprawy historyczne liczą się na tomy.

Pomiędzy temi ostatniemi główne zajmują miejsce jego „Komentarze o koncylium w Bazylei", gdyż opisuje w nich zdarzenia, na które się patrzył. Ważną dla historyi epoki jest także jego historya Fryderyka III, obejmująca krótki czas od r. 1451—1452, ale pełna trafnych uwag, ciekawych opisów i charakterystyk ówczesnych osobistości.

Mniejszą już dla nas ma wagę „Kosmografia", rodzaj geograficzno-etnograficznego dzieła na wielkie rozmiary, które rozpoczął pisać jako papież i w części tylko dokończył.

Natomiast bardzo cennem i zajmującem jest do dziś dnia główne jego dzieło: pamiętniki, „Comentarii", pisane także w czasach papieskich, rodzaj autobiografii, w której jednak zawsze mówi o sobie jako o osobie trzeciej, na wzór Cezara w jego pamiętnikach.

Układając owe „Komentarze" miał Pius widocznie „Zwierzenia" św. Augustyna na myśli, który pierwszy w chrześcijańskim świecie dał przykład otwierania swej duszy przed czytelnikiem. Wogóle Piccolomini widział w swem życiu niemało podobieństw z losami wielkiego ojca kościoła, a przeto chętnie się ku niemu zwracał.

W pierwszej księdze kreśli Pius swój żywot od urodzenia, od Corsignano, aż do wyboru na papieża; w innych jedenastu notuje zdarzenia, które zaszły w czasie jego pontyfikatu aż do ostatnich chwil życia, aż do wyjazdu z Rzymu do Ankony.

W pamiętnikach niema ciągłości opowiadania, ale pełno w nich zboczeń na pole historyi, archeologii, sztuki i geografii. Papież okazuje się tam wielkim wielbicielem przyrody, w sposób poetyczny unosi się nad pięknościami sieneńskiej ziemi, kreśli zieloność lasów, barwność łąk, a osobliwie zachwyca się stokami tej Monte Amiata, którą za młodu jeszcze polubił.

Jako prawdziwy „silvarum amator et varia videndi cupidus", przeniósł się raz z całym dworem na lato do klasztoru na Monte Amiata i tam w cieniu drzew kasztanowych załatwiał najważniejsze sprawy, przyjmował nawet poselstwa.

Innym razem bawił w Caprioli.

Pobyt swój u Franciszkanów tak opisuje: Papież schronił się do Minorytów, Osservantów, na Capriolę, w pobliżu Sieny. Tam-

tejszy klasztor założył św. Bernardyn a później upiększono go i powiększono ku czci świętego męża.

Tam chciał papież pozostać piętnaście dni w towarzystwie kardynałów Spoleto i Teano, aby sobie cokolwiek odpocząć, ale nie zaniedbywał bynajmiej podpisów i prywatnych konsystorzy, ani też odmawiał petentom audiencyi.

W lesie zieleniejącym laurem i dębami kazał sobie wznieść auditorium w parowie pomiędzy pagórkami. Pragnącemu samotności zdawało się, że sobie wiosnę przyspiesza. Był to bowiem dopiero jej początek.

Wokoło Sieny uśmiechały się wyżyny okryte kwieciem i zielenią a bujne zboża pokrywały pola. Sieneńska Kampania wygląda uroczo. Pełno tam łagodnie wznoszących się pagórków, ozdobionych owocowemi drzewami i winogradem, albo pooranych pod zboże. Panują one nad wesołemi dolinami, gdzie wśród pól i łąk wartkie migocą się strumyki.

Gajów tam dużo, ptactwo świegoce, tu i ówdzie sterczą klasztory zamieszkane przez świętobliwych ludzi, albo prywatne wille budowane jakby fortece.

Dzisiaj romantyczny ten opis wyglądałby trochę powszednio, wówczas był co do stylu i treści nowością.

Do najulubieńszych okolic Piusa we Włoszech należała także góra Monte Cavo koło Albano, gdzie widok na Rzym i całe Lacyum upajało go nietylko pięknością daleko w mgłach ginącego obrazu ale i mnogością historycznych wspomnień.

Piccolomini zawsze jest artystą, chce rzecz pięknie przedstawić, nietylko nauczyć ale i zabawić czytelnika.

W stósownej chwili lubił się papież otaczać blaskiem, a osobliwie zajmowały go kościelne festyny. Gdy bawił w Petriuolo, cieszyło go, że kobiety z okolicy rzucały kwiaty na drożyny, któremi przechodził. Przeniesienie relikwii św. Andrzeja z Narni do Rzymu, albo procesyę Bożego Ciała w Viterbo w r. 1462 opisuje ze szczególnem zadowoleniem.

Relikwiom św. Andrzeja sam papież towarzyszył na koniu, za nim prawie wszyscy kardynałowie i tysiące biało ubranych księży z gałązkami oliwnemi w ręku wyruszyło w procesyi z Ponte Molle. W orszaku papieskim szli Conservatori di Camera, książęta i inni urzędnicy rzymscy, ambasadorowie i baroni w przepysznych strojach.

Wszyscy mieli świece w ręku, a było nie mniej jak 30.000 ludu. Procesya zaledwie mogła się poruszać ulicami. Kamienice ustrojone dywanami, kwieciem i gałęziami, które zacieniały drogę. Mieszczanie i szlachta współzawodniczyli ze sobą, aby swe domy jak najpiękniej ozdobić wystawiając obrazy i posągi. W oknach stały kobiety i dziewczęta także z gorejącemi świecami i na głos się modliły. Gdzieniegdzie urządzano ołtarze, palono mirty i inne pachnące zioła. Także po drodze odbywały się najrozmaitsze przedstawienia, dzieci poprzebierane za anioły uderzały w instrumenty muzyczne a chwała apostoła brzmiała w przestworzu.

Melchiore, prokurator kawalerów rodyjskich, prześcignął wszystkich wspaniałością ołtarza, który przed swym domem wystawił, a Roderigo Borgia zadziwił kardynałów bogactwem i przepychem. Patrząc się na to, przychodziły papieżowi na myśl bogactwa Nerona.

Pius mimo długich lat przepędzonych w Niemczech pozostał Włochem w swem artystycznem usposobieniu, w swych literackich pracach, w swem patrzeniu się na świat i ludzi, a nawet w swych politycznych ideałach. W tej mierze podobnie jak Dante i Petrarka bolał nad wojnami, które szarpały jego ojczyznę i marzył o tem, aby kiedyś cały półwysep pod jednem był połączony berłem. „Nie będzie końca wojnom, które niszczą Włochy — mówi on w swych komentarzach — dopóki cały kraj jednemu nie będzie podlegał władzcy".

Synem epoki był również w swej humanistycznej pozie. Zawsze jako pisarz stoi po trosze na koturnie, nigdy nie zapomina o tem, że frazes rządzi literaturą.

Dobrze go w tej mierze charakteryzuje ów napis, który kazał wyryć na skale w Tivoli: „Grato ai buoni, inviso ai cattivi, nemico ai superbi".

Prawdziwie monarsza dewiza.

Ale bo też wówczas hasła przeważały prawdę.

ROZDZIAŁ ÓSMY.

PONOWNY ROZKWIT SIENEŃSKIEJ SZTUKI — RZEŹBA I ARCHITEKTURA.

I.

Druga połowa XIV wieku była chwilą największego upadku sztuki w Sienie, nietylko malarstwa, ale architektury i rzeźby. Bezpośrednim ciosem zadanym sztuce było owo wygnanie w r. 1368 czterech tysięcy obywateli, pomiędzy którymi znajdowała się znaczna część artystów i rzemieślników.

Do pozbawionych ojczyzny, zdaje się, że nie należał Pietro d'Agnolo, słynny złotnik, ojciec największego rzeźbiarza, jakiego Siena wydała, Jakóba Quercyi.

Rodzina ta pochodziła z ziemi sieneńskiej, z miasteczka Quercia grossa, a Jakób urodził się w r. 1374. Nie podpisywał on się nigdy Quercia, ale Jacopo del maestro Piero, a później, gdy wykonał przepyszną studnię na sieneńskim rynku, zwano go Jakóbem „delle Fonte".

Życie Quercyi, to charakterystyczny obraz tej rozterki, tej biedy, tej niepewności stosunków, która wówczas we Włoszech panowała. Jako o młodym artyście słyszy się o nim, po raz pierwszy, z powodu pogrzebu dowódzcy wojska sieneńskiego, Gian Tedesca, który padł w r. 1394, przy oblężeniu Orwieta. Miasto chcąc uczcić zasługi swego wodza, sprawiło mu uroczysty pogrzeb i kazało zbudować wielką piramidę z drzewa, na której miał stanąć tymczasowy posąg Tedeska na koniu. Chodziło o jak najszybsze postawienie tego posągu, polecono go zrobić Quercyi, który się

w dowcipny i celowi zupełnie odpowiadający sposób wywiązał ze swego zadania. Wystawił on rusztowanie z łat drewnianych, nakładł do środka siana i konopi, narzucił na wszystko to gliny, ciasta, kleju i ulepił konny posąg jenerała, wyglądający jakby z marmuru. Dzisiaj taka robota byłaby czemś zwykłem, ale wówczas podziwiano pomysłowość Quercyi, a jego nazwisko szybko nabrało rozgłosu.

Statua Tedesca przechowała się aż do początków XVI wieku; Pandolfo Petrucci kazał ją zniszczyć, bo zapewne już była obdarta i szpeciła tylko Sienę.

Gdzie się Jacopo rysunku i rzeźbiarstwa nauczył, z pewnością nie wiemy, zdaje się, że w domu u ojca, a nadto i Lucca di Giovanni miał być jego nauczycielem. Dla nas wystarcza wiedzieć, że został rzeźbiarzem w Sienie i że z sieneńskich czerpał tradycyj.

Quercia szybko się rozwijał. W roku 1402 pokusił się już o współzawodnictwo z florentyńskimi rzeźbiarzami, do których wtedy należał Ghiberti. Rozpisano właśnie konkurs na drugie drzwi do Florentyńskiego Baptisterinm. Jacopo postanowił model wykonać i porzucił Sienę, gdzie niepokoje wewnętrzne, głód, zaraza ciągle się powtarzały i poszedł do Florencyi. Miał on już wówczas uczniów w Sienie, bo jeden z nich Francesco Valdambrino stanął także do tej florentyńskiej artystycznej walki.

Ghiberti zwyciężył, Sieneńczycy ulegli. Pod świeżem wrażeniem porażki, Quercia opuścił Florencyę i udał się do Lukki, gdzie się ojciec przeniósł i gdzie jego siostra była zamężną.

Tam mu się lepiej powodzić zaczęło, gdyż się robota znalazła.

Tyranem w Luce był wówczas potomek tamtejszej zamożnej rodziny kupieckiej, Paolo Guinigi, dość zajmująca a w każdym razie odmienna postać od innych włoskich tyranów. Bardzo po ojcu bogaty, powiększył on jeszcze swą fortunę, gdyż po kolei miał aż cztery żony i po wszystkich ogromne zagarnął posagi. Kupiec z tradycyi, wszystko chciał kupować za pieniądze: sławę, pokój i stanowisko pomiędzy innymi tyranami we Włoszech. Hojnością swą długi czas się utrzymywał, otaczał się zbytkiem, sprowadzał artystów, ale gdy po latach spokoju do wojny przyszło z Florencyą, chciał Florentyńczykom sprzedać cichaczem własne państwo Lukkę za 200.000 florenów, aby tylko uszanowano jego wolność i wolność jego rodziny. Brzydki targ wyszedł jednak na



Fot. Alinari.

Jacopo della Quercia. Grobowiec Ilaryi del Caretto w Luce, w katedrze.

jaw, powstało w Luce sprzysiężenie przeciw niegodnemu władzcy, a ludność pozbawiła go rządów w r. 1429.

Guinigi stracił w r. 1405 drugą żonę Ilarię del Caretto, która mu pozostawiła jedynego syna, jakiego miał, Władysława. Jej pamięć chciał on wspaniałym uczcić pomnikiem, a wykonanie tego dzieła polecił Quercyi (1406). — Dzięki tej okoliczności mamy do dziś dnia w Luce wielce sympatyczną pracę mistrza, może najsympatyczniejszą z tych, które się utrzymały.

Pomnik stoi w katedrze na zupełnie wolnem miejscu, ze wszystkich stron widoczny. Przechodził on jednak różne koleje. Po wygnaniu Guinigiego, wyrzucono go z kościoła, ale z czasem żal było Lucheńczykom pięknego dzieła sztuki, więc je znowu na dawnem miejscu ustawić kazali. W tych wędrówkach został pomnik trochę uszkodzony, a jedną ścianę po kilku wiekach sprzedano galeryi Uffizi. Dopiero królowa Małgorzata skłoniła florentyńskie muzeum, że w r. 1890 rzeźbę Luce oddano, a pomnik znowu w całości w San Martino istnieje.

Na sarkofagu, wokoło którego putti trzymają gierlandy z kwiatów, leży w długiej szacie, jakby śpiąca, młoda, piękna kobieta. Szyja tkwi w wysokim kołnierzu, niby w zakonnym habicie, głowa owita małym turbanem, z pod którego włosy w swobodnem zaczesaniu wyglądają. Ręce, w szerokich rękawach w krzyż złożone, a stopy całkiem ukryte w fałdach sukni opierają się o psa, który wiernie ku swej pani spogląda.

Układ całego pomnika nosi na sobie wybitne cechy rzeźb gotyckich, ale sama postać Ilaryi widocznie z modelu, z natury wystudyowana. Pierś, jakby oddechem poruszana, twarz sympatyczna, okrągła, pełna wdzięku. O jakimkolwiek archaiźmie w tej uroczej postaci mowy niema, niewypowiedziana harmonia i łagodność w niej panuje.

Zupełną nowością we włoskiej sztuce są wzięte ze starożytnej rzeźby nagie putti, trzymające gierlandy kwiatów wokoło sarkofagu; przed Quercią spotykamy w rzeźbie włoskiej tylko mniej lub więcej odziane anioły. On dopiero wprowadza owego pełnego życia i uciechy, rozpustnego dzieciaka, który odtąd tak miłym, rozweselającym staje się motywem. Donatello i Michelezzo wydobędą jeszcze całe skarby wdzięcznego humoru z tego motywu.

Pomnik Ilarii tłómaczy nam już stanowisko Quercyi. Mistrz wyszedł z gotyckiej Sieny, przejął się jej artystycznemi tradycyami

a charakter gotyckiego rzeźbiarza pozostaje mu na długo. Mógł on powstać tylko tam, gdzie działał Jan z Pizy, gdzie na każdym kroku przypominały się gotyckie formy. Ale Quercia miał otwarte oko na przyrodę, jak każdy wielki talent artystyczny i w studyach swych natury o wiele dalej postąpił, aniżeli wszyscy jego poprzednicy. Quercia nie obawiał się już oddać nagiego ciała, własnemi siłami szedł tam, gdzie każdego ówczesnego artystę prąd czasu porywał, studyował postać ludzką w całej jej piękności i rozmiłował się w niej tak, że wskazał ową drogę, na której końcu widać Michała Anioła. Sieneńczyk Quercia zapowiedział wielkiego florentyńskiego rzeźbiarza.

Pomnik Ilarii stoi na rozdrożu gotyki i odrodzenia, a mimo swej dwoistości jest dziełem harmonijnem. Obok gotyckich jeszcze ogólnych form rzeźby, nadał artysta twarzy zmarłej taki już wyraz indywidualności, jakiego gotyka dotąd nie znała.

Brzask odrodzenia oświeca ten pomnik.

W r. 1408 artysta wraca z Lukki do Sieny, czeka go tam zaszczytna praca.

Siena położona na wzgórzach cierpiała zawsze na brak wody; jedyną studnią była Fonte Branda, którą żywił odwieczny wodociąg, nie wystarczający rozległemu miastu. Ludowi się jednak raz zdawało, że w innem miejscu słyszy w głębi góry szum wody. Przykładano uszy do ziemi, utwierdzono się w przekonaniu, że zródło odkryto, nazwano już nawet ową studnię przyszłości studnią Diany, Pozzo di Diana.

Zaczęto kopać i dokopano się błota i starożytnej statuy Diany. Sąsiednie miasta wyśmiewały się z Sieny.

Wreszcie w r. 1334 postanowiła gmina nie spuszczać się już na odkrycie źródeł, ale nowy budować wodociąg. Praca trwała lat dziewięć, kanał prowadzono pod ziemią, a główny zbiornik wody urządzono na Campo, przed ratuszem. Piętnaście dni trwały uroczystości z powodu tego radosnego zdarzenia, w nocy nawet bawiono się i oświecano Campo sześcioma tysiącami świec a zbiornikowi dano wesołą nazwę „Fonte Gaja“, źródło wesela. Aby godnie przyozdobić studnię, ustawiono przy niej ową statuę Diany, podobno dzieło Lysippa. Odkrycie tego posągu było głośnem zdarzeniem i dało także powód do miejskich festynów, które wesoła ludność Sieny urządzała przy każdej sposobności. Ghiberti o tem pisze i potwierdza, że wszyscy artyści zgadzali się



Fot. Alinari.

Jacopo della Quercia. Fonte Gaja na Piazza del Campo w Sienie.

w tej mierze, że odkryto arcydzieło starożytnej sztuki. Malarze i rzeźbiarze kopiowali posąg a rysunek, który Ambroggio Lorenzetti według niego zrobił, widział sam Ghiberti.

Tej uciechy było wszakże nie długo, nadeszły wojny i morowa zaraza, a ponieważ każde społeczeństwo chce mieć jakiegoś kozła ofiarnego swych nieszczęść, więc i w Sienie powiedziano sobie, że pogańska Diana przynosi miastu nieszczęścia, że trzeba ją zniszczyć. Tłum więc wywarł swój gniew na pięknym starożytnym posągu, ale nie dosyć na tem, uradził, zakopać zgruchotaną Dianę cichaczem za miastem, ale na terytoryum florentyńskiem, aby te nieszczęścia, które prześladowały Sienę, odwrócić ku znienawidzonym sąsiadom.

Koniec końcem zbiornik wody na „placu" nie miał już ozdoby a komisya dbająca o utrzymanie porządku w mieście i o piękność ulic, Uffizio dell'Ornato zajęła się tem, aby monumentalną tam wystawić studnię.

W roku 1409 Balia miejska powzięła odpowiednią uchwałę a w dziesięć lat później stał tam zbiornik, który do dziś dnia podziwiamy.

Rzeźbiarzem, który go wykonał, był Quercia.

Owe lat dziesięć, to historya sporów i pisanin pomiędzy mistrzem a gminą, historya drobnostkowych wzajemnych uraz i gniewów, zwłaszcza, że Quercia przyjął równocześnie inną wielką pracę w oddalonej Bolonii, przyozdobienie fasady katedry San Petronio a przytem i w Luce miał jeszcze do czynienia.

Taki kontrakt o wykonanie jakiegoś artystycznego dzieła nie lada był wówczas aktem: wyszczególniano wszystko, co artysta ma zrobić, przepisywano mu pracę w najdrobniejszych szczegółach, a że Sieneńczycy w tej mierze byli wymagającymi, wiemy już z układu, który dawniejszemi czasy z malarzem Ducciem zawarli. Quercia więc miał przedewszystkiem wystawić w sali posiedzeń wielkiej Rady rysunek zbiornika z wszelkiemi szczegółami, jak figury, pilastry, ornamentacye, wschody i t. d. — W dwadzieścia miesięcy miał swe dzieło ukończyć, a jako materyału do zewnętrznej budowy użyć białego marmuru. Honoraryum miało wynosić conajmniej 1.500 a co najwięcej 1.600 florenów, które artyście w równych dwumiesięcznych ratach miało być wypłacone. Figuralną część powinien był Quercia wykonać własnoręcznie, jak dobremu majstrowi przystoi „secondo el corso de'buoni mae-

stri, faccendo tutte le predette cosa a buona fede e senza frode", w dobrej wierze, bez podstępu, bez zdrady.

Trudności jednak w dotrzymaniu kontraktu były wielkie, nie można bowiem było sprowadzić marmuru na czas przepisany, a mistrz ciągle jeździł do Lukki, gdzie pracował nad ołtarzem w San Frediano, albo do Bolonii. Trzeba mu było grozić karami, prowadzić niemal dyplomatyczną korespondencyę z Rządem w Bolonii, aby go zmusić do chwilego przynajmniej do Sieny powrotu.

Koniec końcem, post tot discrimina rerum stanęła w r. 1419 długo oczekiwana fontanna, spory zostały załagodzone, pieniądze wypłacone a przedewszystkiem cieszyło Sieneńczyków, że w miejsce pogańskiej bogini mieli na rynku Madonnę i ośm postaci przedstawiających cnoty chrześciańskie.

Studnia była podłużnym zbiornikiem, otoczonym niezbyt wysokiem obmurowaniem, otwartem od strony ratusza, architektonicznie podzielonem na ściany i wnęki, w których umieszczone były marmurowane figury. W samym środku długiej ściany Madonna z dwoma adorującemi ją aniołami a w dalszym ciągu z jednej i z drugiej strony po dwie „cnoty": sprawiedliwość, mądrość, męstwo i miłość macierzyńska. W krótkich bocznych ścianach umieszczone jeszcze były: „umiarkowanie" i „wiara". Zakończenie stanowiły dwie płaskorzeźby: „stworzenie Adama" i „wygnanie z raju". Nadto stały wolno na krańcach murów największe dwie marmurowe grupy: Rhea Sylvia, która stosownie do podania o założeniu Sieny przynosi Romulusa i Remusa i Acca Laurencya, która te dzieciaki pod swoją bierze opiekę.

Rhea, do połowy obnażona, piękna, ale o twardym wyrazie twarzy, trzyma na lewem ramieniu spiące dziecko, podczas, gdy drugie przy niej biegnie. Acca, łagodna, pełna wdzięku kobieta, podobnie piastuje na ręku Remusa a drugą podtrzymuje Romulusa, który idąc, główką się do niej zwraca.

Dzisiejsza fontanna, którą na sieneńskim rynku widzimy, jest tylko słabem naśladowaniem dawniejszej. Kopię tę wykonał Tito Sarocchi w r. 1868; resztki rzeźb Quercyi, pomiędzy któremi kilka figur wcale dobrze utrzymanych, znajdują się w Opera del Duomo.

Oryginalne dzieło mistrza zniszczył po części czas, po części ludzka swawola. W niespełna sto lat po ustawieniu zbiornika,



Fot. Lombardi w Sienie.

Jacopo della Quercia. Acca Laurentia, szczegół z Fonte Gaja.
Opera del Duomo w Sienie.



Fot. Alinari.

Jacopo della Quercia. Chrzcielnica w kościele św. Jana w Sienie.

w r. 1501 skazano jakiegoś Sieneńczyka na 300 dukatów grzywny i trzy lata wygnania za uszkodzenie fontanny.

Z figur, które się w Opera del Duomo znajdują, najlepiej się utrzymały „Fides“ i „Sapientia“, tudzież Rhea Sylvia i Acca Laurentia. W pierwszych dwóch znać wpływ sieneńskiej szkoły malarskiej na Quercię, a osobliwie „Fides“ dużo ma pokrewieństwa z „Pokojem“ Ambrożego Lorenzettiego. Grupy Rhea i Acca musiały należeć do najlepszych prac mistrza; nie noszą one już na sobie śladów gotyckich wpływów i rzec można, że są w całej pełni dziełami odrodzenia.

W latach, kiedy jeszcze Quercia robotami około Fonte Gaja i w Bolonii był zajęty, poleciła mu Siena zrobić projekt chrzcielnicy do kościoła św. Jana. Wyrysował on wprawdzie owo „fonte“, ale pracując ciągle w Bolonii, nie mógł przez dłuższy czas swego projektu wykonać, tak dalece, że Operai del Duomo zawezwali w r. 1427 malarza Sasettę, o którym później mówić będziemy, aby rzecz dokończył. O ile wtedy Sasetta pierwotny plan zmienił lub uzupełnił, nie wiadomo.

Chrzcielnica bardzo oryginalnie pomyślana: z cysterny w sześciobok ocembrowanej, wznosi się na krótkim słupie spoczywające ciborium również z sześcioma ścianami a na niem, na lekkim znowu słupie, postać świętego Jana. W ściany ocembrowania wpuszczone są płyty z bronzu, przedstawiające sceny z życia świętego, a jedna płyta od drugiej przedzielona marmurowemi wnękami, w których są umieszczone znów postacie z bronzu, chrześciańskie „cnoty“.

Z owych sześciu płaskorzeźb, stanowiących najcenniejszą ozdobę chrzcielnicy, jedna jest dziełem Donatella, nie należącem do najlepszych prac mistrza, dwie Ghibertego, czwartą i piątą wykonali dwaj Sieneńczycy: Turino di Sano i Giovani di Turino, ojciec i syn, obydwaj znakomici złotnicy a ostatnią Quercia. Płaskorzeźba Quercyi przedstawia Zacharyasza w świątyni i co do rysunku, miary, harmonii, ugrupowania osób jest chyba najlepszą ze wszystkich. Quercia stoi tutaj na wysokości florentyńskiego odrodzenia. Płytę tę wykonał mistrz w pełni rozwoju swego talentu, a że ją wogóle zrobił, dowodzi, że ze zmianami czy dodatkami Sassetty się zgadzał i że cała chrzcielnica wypadła po jego myśli.

W czasie prac nad „źródłem wesela“ w r. 1419 był Quercia

także zajęty wykonaniem marmurowego ołtarza w S. Frediano, w Luce.

Ołtarz składa się z dwóch części, nad któremi artysta w różnych czasach pracował. Wyższa część przedstawia Madonnę na tronie w gotyckiej wnęce ze świętymi po bokach, na predelli wyrzeźbione są legendarne sceny. Vasari ma dla tego rodzaju ołtarzy dobre wyrażenie: obraz z marmuru, „tavola in marmo". Później były takie ołtarze — ale z drzewa a nie z marmuru — ulubioną formą artystyczną północnych rzeźbiarzy, aby wspomnieć tylko o ołtarzach Wita Stwosza.

Ołtarz w Luce jest nadzwyczaj charakterystycznem dziełem Quercyi, jeżeli chodzi o określenie jego stanowiska na rozdrożu gotyki i odrodzenia. W tym samym bowiem czasie, kiedy go artysta kończył (1413), pracował nad figurami w Fonte gaja. Te ostatnie były już owiane duchem odrodzenia, podczas, gdy postacie ołtarza w Luce natchnione są jeszcze przeważnie gotycką przeszłością. Widocznie w ołtarzu krępowała artystę kościelna tradycya, podczas, gdy w dziele mającem świeckie przeznaczenie szedł on swobodnie własnemi drogami.

W Bolonii, gdzie się znajdują późniejsze jego dzieła, wziął Quercia już zupełny rozbrat z gotyką a stał się mistrzem odrodzenia.

Są to płyty, które okalają główny portal kościoła św. Petroniusza, przedstawiające stworzenie Adama i Ewy, grzech pierworodny, wygnanie z raju, Kaina i Abla, tudzież dalsze sceny biblijne z historyi Noego, Abrahama i z dzieciństwa Jezusa. Nad bramą mieści się Madonna z dziecięciem, w otoczeniu św. Petroniusza i Ambrożego.

Rzeźby te zaprószone i po części przez czas zniszczone bardzo trudno oglądać i dopiero z pomocą fotograficznych zdjęć można sobie o nich dokładnie zdać sprawę. Najbardziej zajmującą zdaje mi się być sama postać Madonny, gdyż wybitnie charakteryzuje talent i rozwój mistrza.

Siena narzuca w Madonnach Quercyi po raz drugi typ Matki Boskiej włoskiej sztuce, tym razem nie malarstwu, ale rzeźbie. Typ to już inny, aniżeli Madonny Duccia i Szymona Martiniego, typ powiedziałbym monumentalny, zastosowany do marmuru. Madonna traci tutaj na słodyczy, ale zyskuje na powadze, staje się „Bożą rodzicielką", kobietą silną, młodą matroną, przedewszystkiem matką. Ten typ przejmuje w części Donatello a pó-

źniej Michał Anioł. Madonny u św. Piotra w Rzymie i w Bruges są pokrewne Madonnom Quercyi na Fonte gaja, w ołtarzu w Luce i nad bramą katedry bolońskiej.

Nigdzie też w dziełach Quercyi nie widać tak wyraźnie, jak w Bolonii, pokrewieństwa Michała Anioła z jego talentem, a patrząc się na te potężne, jędrne postacie w płaskorzeźbach przedstawiających stworzenie pierwszych ludzi, wygnanie z raju, albo ofiarę Izaaka, przychodzi się najzupełniej do przekonania, że Michał Anioł przejął się dziełami sieneńskiego mistrza. Widział on zresztą te rzeźby w swej młodości, miał bowiem lat dwadzieścia jak go powołano do Bolonii, aby uzupełnił plastyczne ozdoby arki św. Dominika.

Florentyński mistrz pracował zresztą jakiś czas w Sienie w r. 1485, o czem jeszcze wspomnę.

To też nietylko w Bolonii, ale i w rzeźbach Fonte gaja uderza pokrewieństwo Michała Anioła z Quercyą. „Stworzenie Adama" w kaplicy sykstyńskiej ma wiele podobieństwa z rzeźbą Sieneńczyka, a przedewszystkiem Sybille sykstyńskie przypominają kobiece postacie z Fonte gaja.

Rzeźby Quercyi w Bolonii, to najzupełniejsze już odrodzenie, artysta porzuca w nich stanowczo formy gotyckie. Jeżeli gotyckiej rzeźbie, jej postaciom nie można zaprzeczyć wiele wdzięku, nawet pewnej, że tak powiem, architektonicznej w ruchach harmonii, to ciało ludzkie prawie zawsze tam jest upośledzone, pobieżnie traktowane, a wskutek tego anatomicznie błędne. W bolońskich rzeźbach już inaczej, z przyjemnością przedstawia Quercia nagie postacie, aby w nich oddać prawdziwe muszkularne ruchy człowieka, a gdzie ciało odzieniem zasłonić musi, tam czuć już życie pod tą zasłoną, widać jak się draperye stosownie do ruchów człowieka układają. U gotyka leży najczęściej szata na człowieku jakby na manekinie, u Quercyi w Bolonii przykrywa ona już żywe ciało. Jeżeli gotycki rzeźbiarz chciał przedstawić porywy namiętności odbijające się w gwałtowności ruchów, to te ruchy nie przedstawiał w ciele, ale w sukniach, niby silnym wiatrem poruszonych. Wynikała ztąd nieraz malowniczość, ale nigdy rzetelna prawda.

Oczywiście rzeźbiarz jak Quercia, który się dopiero uwalniał z pętów, albo powiedzmy łagodniej, z pod uroku gotyckiej sztuki, który zrywał z piękną może, ale przeważnie tylko pionowo spa-

dającą draperyą, nie mógł być odrazu mistrzem w oddaniu fałdzistej szaty, zwłaszcza w kamieniu, w marmurze. To też draperya u Quercyi bywa jeszcze tu i ówdzie ciężką i prawie lepiej udają mu się nagie postacie, aniżeli odziane.

Mimo wielu błędów jest on wszakże wytycznym geniuszem, który szuka nowych dróg, znajduje je i ma dość siły i ufności w siebie, aby śmiało iść naprzód i wiele reform wprowadzić. To też wpływ Quercyi był wielki i stały a im więcej badania dziejów włoskiej sztuki postąpią, tem więcej jego nazwisko będzie cenione.

Quercia stał się tem dla rzeźby odrodzenia, czem Massaccio dla malarstwa.

W przeciwieństwie do malowniczego Ghibertiego jest on z krwi i kości rzeźbiarzem. Ghiberti wydał też owych słodkich, pełnych wdzięku artystów, jak Mino da Fiesole, jak Rosselino, podczas gdy Quercyę średnie talenty naśladować nie potrafiły, został on mistrzem geniuszów. Nietylko rzeźbiarz Michał Anioł, ale i malarz, jak Rafael, dużo się od Quercyi nauczył.

W swem rodzinnem mieście doczekał się on wielkiego uznania i tam przepędził kilka ostatnich lat życia. Oprócz urzędu operaja del Duomo otrzymał tytuł cavaliera i wybrany został priorem Rzeczypospolitej. Umarł 20 października 1438 r., rzeźb na fasadzie kościoła św. Petroniusza w Bolonii nie mógł już dokończyć.

Fortuny znacznej nie zostawił, ale to co miał, z sercem pełnem miłości pomiędzy swych najbliższych porozdzielał. Uczeń jego Cino di Bartolo otrzymał 800 florenów, innym pomocnikom małe zapisał kwoty, aby sobie sprawili płaszcze z kapucami. Widocznie były to biedaki.

Quercia spoczywa w S. Agostino w Sienie.

II.

Podobnie jak przed Quercią rzeźbiarstwo w Sienie ściśle się łączyło z architekturą, tak i po jego ustąpieniu, znowu te dwie gałęzie sztuki w jednych się zespalają rękach. Trzeba było takiego



Fot. Alinari.

Vecchietta. Ciborium w wielkim ołtarzu katedry w Sienie.

jak on talentu, aby rzeźbie przez jakiś czas zupełnie samoistne dać stanowisko.

Jeżeli mistrz w ciągu swego życia, coraz bardziej z gotyckiego artysty stawał się artystą odrodzenia, o ileż więcej musieli jego następcy nie mając tyle co on osobistych właściwości, podlegać powszechnemu prądowi, jaki już poruszył całe Włochy.

Sztuka w Sienie w połowie i z końcem XV wieku nie upada, ale się coraz bardziej zbliża do sztuki florentyńskiej, osobliwie architektura i rzeźba. Rządy Petruccia podtrzymują jeszcze usiłowania artystyczne ludu, który przez kilka wieków przyzwyczaił się tworzyć dzieła sztuki i żywił w sobie tradycye piękna. Prócz Magnifica kardynał Francesco Todeschino — Piccolomini, chcąc uświetnić pamięć swego rodu, zajmuje w Sienie artystów. Petruccio wznosi i ozdabia swój pałac, Palazzo del Magnifico, kardynał przybudowuje do katedry słynną Librerię i stawia ołtarz Piccolominich. Franciszkanie czynią zmiany w swym klasztorze w Osservanza, miasto ratusz ozdabia a kilka patrycyuszowskich rodów buduje pałace.

W tym artystycznym ruchu wybija się znowu kilka niepospolitych talentów. Znamieniem ich jest kierunek ornamentacyjny w rzeźbie i w tej mierze do wysokiej dochodzą doskonałości. Każdy z tych artystów umie wszystko, co tylko wchodzi w zakres sztuki.

Taki Lorenzo di Pietro przezwany Vecchiettą (1412—1480) jest architektem, rzeźbiarzem, malarzem, złotnikiem i wojskowym inżynierem. W wysokim stopniu, może jak mało kto ze współczesnych posiada technikę obrabiania metalu: srebro, bronz i żelazo gną się w jego ręku, jak wosk i podlegają najsubtelniejszym pomysłom jego fantazyi.

Dowodem tego jest ciborium zdobiące dzisiaj wielki ołtarz w katedrze a początkowo (1472) przeznaczone dla szpitala S. Maria della Scala. Niby olbrzymi kielich wznosi się ten sprzęt kościelny na podstawie pełnej figur, przykryty rodzajem kopuły, na której widać postać zmartwychwstającego Zbawiciela, otoczonego całym zastępem aniołów. Całość może trochę niespokojna, ale mimo to bardzo piękna.

W Bargello znajduje się pomnik z bronzu, roboty Vecchietty, o którym jużeśmy mówili, przedstawiający znakomitego prawnika sieneńskiego, Mariana Soccina. Postać uczonego odznacza się

wielkim naturalizmem i zapewne jest najlepszem dziełem rzeźbiarskiem sieneńskiego mistrza.

Kilka figur, które Vecchietta rzeźbił do Logii dei nobili, należy do słabszych jego prac.

Każdego, kto zwiedza sieneńską katedrę, uderzają swą pięknością dwie marmurowe kropielnice, może trochę przeładowane ornamentami, ale pełne artystycznej fantazyi. Twórcą ich jest Antonio Federighi (1443—1490), jeden z najgłośniejszych rzeźbiarzy i architektów pomiędzy następcami Quercyi.

Stawiał on niektóre pałace sieneńskie według rysunków florentyńskiego Bernarda Rosselina, ale następnie wyswobodził się z pod tego wpływu i własne dawał plany. Rodzina Piccolominich dużo wówczas budowała; siostra Piusa II, Katarzyna Piccolomini kazała sobie wystawić pałac zwany Palazzo delle Papesse, dzisiejszy bank narodowy, a szwagier słynnego papieża, Nanni Todeschini piękny swymi rozmiarami gmach, Palazzo Piccolomini, w którym się mieści rząd prowincyi sieneńskiej.

Jak wiemy, rodzina Piccolominich do bardzo licznych należała, Pius II miał z tego powodu dość szczególny pomysł, aby w Sienie wznieść Loggię, któraby służyła za miejsce zgromadzenia zjeżdżających się do Sieny Piccolominich. Federighi plan wykonał i ztąd pochodzi owa Loggia del papa, o rozwartych łukach, lekka i piękna budowa. Także kaplica del Diavolo, w Palazzo del Turco i fasady kościołów Madonna delle nevi i św. Katarzyny są dziełem Federigha.

U tych późniejszych sieneńskich rzeźbiarzy, płynących już oczywiście korytem odrodzenia, przebija się jeszcze od czasu do czasu zwrot do gotyckich tradycyj, który tu i ówdzie bardzo piękne wydaje owoce. W gmachu Regie scuole, gdzie turyści zwykle nie zaglądają, znajduje się z drzewa rzeźbiona pomalowana statua biskupa św. Mikołaja z Bari, natchniona gotyckiemi reminiscencyami, przepyszne dzieło sieneńskiej sztuki. Biskup stoi z podniesioną prawą ręką, jakby błogosławił, w długiej, malowniczo fałdującej się szacie i infule na głowie. Twarz pełna powagi, zdaje się być współczesnym portretem, tyle w niej prawdy i rzetelnego artyzmu.

Postać tę wykonał Neroccio di Bartolomeo Landi, krótko Nerocciem zwany († 1505), rzeźbiarz i malarz, którego jednem z najbardziej udanych dzieł jest grobowiec Tomasza Piccolominiego



Fot. Alinari.

Antonio Federighi. Kropielnica w sieneńskiej katedrze.



Fot. Alinari.

Cozzareli. Pietà w klasztorze Osservanza, w pobliżu Sieny.

w katedrze. Architektura tego grobowca pełna harmonii, wieje z niej duch wczesnego odrodzenia; postać biskupa leżąca w zagłębieniu trochę sztywna, zanadto kamienna. O wiele wyżej od tego pomnika stoją jego posągi świętej Katarzyny z drzewa, w kościele Fontebranda i św. Katarzyny aleksandryjskiej z marmuru w katedrze. Ta ostatnia może zbyt mało wygląda na świętą pokutnicę, ale to rzecz inna.

Ze wszystkich rzeźbiarzy sieneńskich drugiej połowy XV wieku Neroccio może najbardziej umiał się przejąć tradycyami Quercyi.

Niepospolitym także rzeźbiarzem owych czasów w Sienie był Urbano da Cortona, który jednak raczej się opierał o Donatella aniżeli o Quercię. Pracował on też w swej młodości jako uczeń florentyńskiego mistrza i pomagał mu w robotach około ołtarza w katedrze w Padwie. Wcześnie się jednak dostał do Sieny i tam już pozostał, podlegając oczywiście powoli tamtejszym wpływom. Każdy Sieneńczyk zna jego nazwisko, gdyż on modelował ową wilczycę, która stała na kolumnie przed pałacem Signorii.

Ale właściwie nie z tego względu imie jego powinno było przejść do potomności, ale z powodu pomnika Krzysztofa Felici, który jest jego prawdziwie udanem dziełem. Wprawdzie tak w leżącej postaci samego Felici, jak i w aniołkach i ornamentach grobowca zbyt może znać ucznia Donatella, ale kto umiał iść godnie w ślady florentyńskiego mistrza, ten nie musiał być pospolitym artystą.

Jeszcze radbym zwrócić uwagę na innego mistrza, którego posąg z drzewa pomalowanego znajduje się w Opera del Duomo. Posąg przedstawia klęczącego św. Jana ewangelistę, opierającego swą głowę na prawej ręce, której łokieć na kolanie spoczywa. Młodzieńcza twarz o prawdziwie sieneńskiej słodyczy, o marzycielskim wyrazie. Długie włosy spływają na ramiona. Pełna to wdzięku postać — a jest ona dziełem jednego z późniejszych sieneńskich rzeźbiarzy i architektów, Cozarellego.

Giacomo Cozarelli (1453—1515) był ulubieńcem Petruccia, wtajemniczonym w jego artystyczne projekta. Mały tyran sieneński, jak każdy tyran czasów odrodzenia miewał także swoje artystyczne fantazye.

Do jego ideałów należało otoczyć rynek sieneński pysznym portykiem i zamienić go w ten sposób może w najpiękniejszy plac we Włoszech. Cozarelli rysunki już wykonał, ale podobnie

jak zbudowanie olbrzymiej katedry tak i wykonanie tego zamiaru spełzło na niczem z powodu upadku Rzeczypospolitej, która miała tyle pięknych projektów a tyle szarpiących ją namiętności.

Cozarelli wybudował Petrucciowi pałac, zapewne z umysłu o bardzo skromnej fasadzie, aby nie razić przepychem i tak zazdrosnych nieprzyjaciół tyrana. Swemu artystycznemu smakowi dał artysta przynajmniej wyraz w prześlicznych ozdobach z kutego żelaza, którym okrasił zbyt jednostajne mury. Jego latarnie, rękojeści do trzymania sztandarów należą do najpiękniejszych wzorów ślusarszczyzny, jakie wydały czasy odrodzenia. Wogóle artystyczne ślusarstwo było od dawnych czasów chwałą Sieny a z gotyckiej epoki pozostała jeszcze niezrównanej piękności krata zamykająca kaplicę ratuszową na pierwszem piętrze. Prace Cozarellego wywołały w tej mierze mnóstwo bardzo udanych naśladownictw, a niedawno pokazywano mi w Sienie, w duchu odrodzenia dzisiaj pomyślane i zrobione ślusarszczyzny, któreby najznakomitszemu mistrzowi odrodzenia zaszczyt przynosiły.

W czasach, kiedy Cozarelli działał, Siena nie mogła się zdobyć na wielkie, monumentalne budowle, to więc, co z jego architektonicznych prac pozostało, nosi po większej części bardzo skromną cechę. Przebudował on pomiędzy innemi kościół Osservanzy, ulubiony klasztor św. Bernardyna. Na zewnątrz mniej okazała budowa mieści w swych murach cenne dzieła sztuki a pomiędzy innemi Cozarellego grupę z terakoty, przedstawiającą płaczące niewiasty nad ciałem Chrystusa. Grupa ta w dużych, prawie naturalnej wielkości figurach, podobną jest co do techniki i układu do rzeźb z gliny Gwida Mazzoniego i Antonia Begarellego w północnych Włoszech.

Sporo jeszcze prac tego artysty dochowało się w Sienie, jak biust św. Katarzyny nad portalem w oratoryum jej poświęconem, jak figura z drzewa św. Mikołaja w kościele św. Augustyna, jak Madonna w płaskorzeźbie w krużganku w San Francesco i nagrobek dla Giovanniego Tondi, w szpitalu Scala. Do najlepszych dzieł jego należy posąg św. Zygmunta w zakrystyi kościoła Karmelitów, a wszystkie te rzeźby noszą na sobie cechy wielkiego artystycznego poczucia i że tak powiem, tego sentymentu, który charakteryzuje dzieła prawdziwych Sieneńczyków.

Wymieniając rzeźbiarzy tej epoki, nie można pominąć Jana di

Stefano, syna malarza Sassetty, którego najznakomitszem dziełem jest figura św. Ansana w Baptisterium i dwa anioły z bronzu, w wielkim ołtarzu katedry.

Wspominałem już, że kardynał Francesco Todeschini-Piccolomini, który po Alexandrxe VI był krótki czas papieżem, pod imieniem Piusa III, ufundował w Sienie Librerię przy katedrze i tuż koło niej ołtarz Piccolominich. Libreria miała być przeznaczona na przechowanie cennych dzieł wielkiego papieża humanisty i jego licznych rękopisów. Do ozdobienia ścian biblioteki powołał kardynał umbryjskiego mistrza Bernardina di Bettobiagio, zwanego zwykle Pintoricchiem, który się właśnie co odznaczył wymalowaniem komnat Borgii w Watykanie (1494—1495).

Wejście do Librerii z lewej nawy katedry i cała zewnętrzna jego ściana miały godnie odpowiedzieć wewnętrznym ozdobom. Pracę tę powierzył Todeschini Wawrzyńcowi di Mariano, najznakomitszemu sieneńskiemu rzeźbiarzowi, w epoce po Quercyi.

Lorenzo di Mariano (1476—1534) był synem złotnika sieneńskiego, a uczył go rzeźbiarstwa Giovanni di Stefano (Sassetta), u którego pracował w Opera del Duomo. Zdolności młodego artysty wkrótce oceniono, tak, że Mariano został w trzydziestu latach życia Capomaestrem w Opera del Duomo.

Kardynał nie po raz pierwszy w katedrze używał jego dłuta. Polecił mu już w r. 1504 ozdobić kaplicę Piccolominich u Franciszkanów, gdzie artysta wyrzeźbił ołtarz marmurowy a prócz tego ozdobił posadzkę graffitami. Rysunki na posadzce przedstawiały cztery cnoty kardynalne.

W r. 1508 pracował Mariano nad ozdobami pałacu Piccolominich a następnie w Librerii.

Marinna, bo tak go zwykle nazywają, jest wogóle jednym z najcelniejszych i najbardziej typowych mistrzów wczesnego odrodzenia, a historycy sztuki wyrządzają Sienie wielką krzywdę, nie wymieniając go obok Florentyńczyków Rosselina i Benedetta di Majano. — Talentem im pokrewny, odznacza się on nieporównaną harmonią rysunku, ową miarą w ornamentacyi, owym wdziękiem pomysłów, które są właściwością także florentyńskich mistrzów.

Ściana Librerii, wielkie dzieło rzeźbiarskie charakteryzuje, jak mało innych prac, sztukę odrodzenia w chwili, kiedy już dojrzała, ale nie nosi na sobie jeszcze cech przeładowania.

Do równie pięknych zaliczyć trzeba drugą pracę Marinny w katedrze: portal u wejścia do kaplicy św. Jana. Najznakomitsze jednak ze wszystkich dzieł jego znajduje się w niepokaźnym kościele Fontegiusta. Jest to wielki ołtarz z białego marmuru, wykonany w r. 1517, z lunetą u góry, przedstawiającą Chrystusa powstającego z grobu. Trzech aniołów podtrzymuje Zbawiciela, postacie nieporównanego wdzięku. Cały ten ołtarz jest tak co do architektonieznej konstrukcyi, jak co do miary i piękności ornamentów, jak również co do subtelności wykonania prawdziwą perłą renesansowej sztuki w Sienie i dziwić się trzeba, że to miasto znękane wewnętrznemi walkami, sponiewierane pomorami i ubytkiem ludności wydawało jeszcze tylu i tak znakomitych artystów.

Marinna wyrzeźbił także piękny ołtarz w S. Martino i ozdobił ołtarz w S. Girolamo. Z terakoty pozostało po nim pełne wdzięku „Zwiastowanie" w Convento del Paradiso.

Jako dekorator stoi on chyba na czele sieneńskich rzeźbiarzy. Mnóstwo nieporównanie pięknych arabesków, w których putti i gryfy ulubionemi są motywami, zdobi każdą jego większą pracę. Marinnie należy się więcej sławy.

Wystawienie ołtarza Piccolominich w katedrze obok Librerii powierzył kardynał Andrzejowi Bregno, Lombardowi z Ostano, nad jeziorem Lugano, którego znał z Rzymu, jako bardzo wybitnego artystę. Bregno przybył w r. 1485 do Sieny i z kilkoma młodszymi rzeźbiarzami wziął się do roboty. Do tych ostatnich należał i Michał Anioł, który się w kontrakcie zawartym z kardynałem zobowiązał wykuć z marmuru piętnaście figur. Z niewiadomych powodów zrobił on tylko trzy postacie świętych: Piotra, Jakóba i Grzegorza, tudzież figurę Piusa II, które jednak nie należą do celniejszych prac mistrza.

Bawiąc wówczas w Sienie mógł Michał Anioł studyować tamtejsze dzieła Quercyi.

III.

Jedną z najciekawszych artystycznych osobistości tego czasu jest Francesco di Giorgio Martini, typowa postać renesansowa, owiana tym samym duchem, co wielki Alberti. Architekt, malarz,



Font. Alinari.

Lorenzo Marrina. Wielki ołtarz w Fontegiusta w Sienie.

inżynier cywilny i wojskowy, kartograf, poprzednik Leonarda da Vinci w technice strzelania z dział, rzeźbiarz, odlewacz a przedewszystkiem znakomity pisarz o sztuce.

Martini urodził się w Sienie 23 września 1439 r. i był dzieckiem ludu. Ojciec jego kramarz, który kurczęta sprzedawał, nie mógł mu oczywiście wiele w młodości pomagać, Francesco sam się przebijał przez świat i narzekał później, że wskutek powszechnego skąpstwa i chciwości, nieraz ludzie pełni zdolności, nie mogli tyle zarobić, aby się od biedy ochronić. Naszemu artyście musiało czasem ciężko życie dokuczyć, bo z drugiej żony miał aż siedmioro dzieci a chleba trzeba było szukać po całych Włoszech, po Urbino i Neapolu. Na tych wędrówkach zyskiwała jednak sieneńska artystyczna sława.

Francesco rozpoczął swój zawód od malarstwa; prawie wszystkie jego obrazy pochodzą z lat 1469 do 1476. — U kogo się kształcił nie wiemy, od Vecchietty wszakże, swego przyjaciela, dużo, jako malarz skorzystał. Na nim i na Nerocciu znać te same malarskie wpływy.

W dwudziestym piątym roku życia (1464) pracował już na własny rachunek, wspólnie z Nerocciem, z którym go wielka łączyła przyjaźń. Obok malowania obrazów, trudnił się rzeźbiarstwem, gdyż jego dłuta był z owych czasów zniszczony już nagrobek Silvia Piccolominiego i Wiktoryi Forteguerri, rodziców Piusa II, w kościele Franciszkanów.

Także pracami młodości są jego obrazy: „Narodzenie Jezusa" u Dominikanów i w akademi sztuk pięknych koronacya Matki Boskiej, tudzież Madonna z dziecięciem, także w akademii.

Dużo obrazów Martiniego zaginęło, sporo się błąka po mniejszych galeryach. Wszystkie malowane jeszcze w duchu starosieneńskiej szkoły, ale o kolorycie bladym, niesympatycznym. Figury wszakże dobrze rysowane, niektóre bardzo charakterystyczne. Gdzie jednak artysta chce oddać żywsze uczucie, tam wpada w przesadę, jak n. p. w „Narodzeniu Chrystusa" u Dominikanów, gdzie aniołowie i pastuszkowie swą radość okazują w dość teatralny sposób.

Francesco podobnie jak Giuliano da San Gallo był typem artysty erudyta. Sztukę uważał już jako umiejętność a co do teoryi rysunku stał się po Filarecie i Albertim poprzednikiem Leonarda.

Malarstwo też nie odpowiadało talentowi Francesca a wcześnie zaczął się zajmować architekturą. Żył pod urokiem starożytnych budowli i pierwszy w Sienie sumiennie je studyował. Znaczną ich liczbę naszkicował w swoim „kodeksie architektury".

W r. 1469 widzimy go zajętego dość oryginalną pracą. Gmina chcąc mieć dostateczną ilość tanich ryb dla uboższej ludności, wpadła na myśl założenia sztucznego jeziora, w któremby można je hodować na wielkie rozmiary. W pobliżu więc zamku Pietra in Maremma zbudowano silny mur, który miał wstrzymywać bieg rzeczki Bruny i utworzyć jezioro. Zarybek, stodwadzieścia funtów ryb chciano sprowadzić z jeziora Trazymeńskiego. Przedsiębiorstwo kosztowało dużo pieniędzy, ale się nie powiodło a Francesco był tam w r. 1467 wysłany, aby prowadzić roboty.

Właściwe jego działanie jako architekty i inżyniera rozpoczęło się wszakże dopiero na dworze w Urbino. Federico da Montefeltro, ów kondotier humanista, rozkoszujący się w sztuce i w nowych wynalazkach wojennych, udał się listem z 7 listopada 1457 do sieneńskiej Rzeczypospolitej, z którą jego ród był zaprzyjaźniony, aby pozwolono Martiniemu objąć u niego rozmaite roboty.

Potrzebował inżyniera wojskowego a za takiego musiał już Francesco być uważanym.

Właśnie wtedy rozpoczynała się wojna papieża i króla neapolitańskiego przeciw Florencyi. Siena stała po stronie papieskiej. Dowódzcami ligi byli Federico da Montefeltro i Alfonso duca di Calabria. Chodziło na razie o zdobycie Castelliny nel Chianti. Dwóch artystów inżynierów stało naprzeciwko siebie: obroną kierował słynny Florentyńczyk, Giuliano da S. Gallo, którego tam wysłał Lorenzo Magnifico; naczelnikiem robót oblężniczych był nasz Sieneńczyk.

Francesco zwyciężył, Castellino w przeciągu kilku dni poddać się musiało.

Frederico nauczył się cenić Martiniego nietylko jako inżyniera i budowniczego, ale jako człowieka godnego zaufania i wielkiego sieneńskiego patryoty. Posyłał go też do Sieny w politycznych sprawach a w czasie pokoju długie lata zajmował go w Urbino jako architekta. W krótkim przeciągu czasu od r. 1477 do r. 1482 budował Federico aż 136 gmachów, fortyfikował Calli, Sasso di Montefeltro, Tavoleto, Serra di Sant' Abbondio, a wszędzie nasz



Fot. Alinari.

Francesco di Giorgio Martini. Adoracya Dzieciątka Jezus.
Akademia sztuk pięknych w Sienie.

Sieneńczyk kierował robotami a nadto ozdabiał zamek w Urbino marmurowemi rzeźbami. Jego dziełem ma być prześliczny fryz rzeźbiony, przedstawiający różnorodną broń i znaki wojenne, który zdobił na zewnątrz pałac książęcy, a dzisiaj znajduje się w Museo lapidario. Jego roboty są również odrzwia marmurowe w Palazzo ducale i wiele innych dzieł, z których znaczna część już nie istnieje, jak n. p. portret Federiga w płaskorzeźbie.

W latach 1480—1482 spotykamy Martiniego ciągle pomiędzy Urbinem, Gubbiem a Sieną, gdzie pracuje w kościele Franciszkanów. W Sienie ma stałe mieszkanie, tam przebywa jego rodzina, tam w r. 1482 składa swą fasyę podatkową, z której widzimy, że miał dom w Terzo di cittá, magazyn, pięć córek, z których jedna dwunastoletnia, sześciomiesięcznego syna i żonę spodziewającą się jeszcze potomka.

Trzeba więc było dużo pracować, aby taką rodzinę utrzymać. To też Francesco nawet po śmierci swego protektora Federiga pozostaje dalej w służbie jego następcy, księcia Guidobalda a nawet zabiera do Urbino swego towarzysza Giacoma Cozzarellego.

W tych włóczęgach zaprzyjaźnił się Martini z Łukaszem Signorellim i wskutek jego polecenia sporządził dla miasta Cortony model kościoła Madonny zwanej del Calcinaio, a trochę później plan nowego ratusza w Jesse. Ratusz odznacza się skromną ale tak harmonijną konstrukcyą, że przez długi czas myślano, iż jest dziełem Bramantego.

Dość charakterystycznym dla ówczesnych stosunków jest fakt, że w r. 1487 gmina Portercole wybrała Martiniego artystę podestą i wezwała go, aby z tego powodu opuścił Urbino. Ale duca Guidobaldo potrzebował go i wystarał się, aby go w Portercole kto inny zastąpił.

Tymczasem sława Sieneńczyka tak się rozeszła po całych Włoszech, że zewsząd się o niego ubiegano. Właśnie wówczas kończono budowę katedry medyolańskiej, ale pozostawała jeszcze najtrudniejsza część konstrukcyjnej pracy, zasklepienie kopuły. Zarząd budowy nie chciał podjąć się tego zadania, bez poradzenia się najsławniejszych architektów, a ponieważ nigdzie ani w Rzymie ani w Wenecyi ani też w Neapolu i Florencyi nie było nikogo, ktoby zasługiwał na zupełne zaufanie, więc Giovan

Galeazzo Maria Sforza udał się w kwietniu r. 1490 do sieneńskiej Signorii, aby mu przysłała Martiniego. Francesco też pojechał do Medyolanu, udzielił dobrych rad do wykończenia wielkiego dzieła, a Sforza hojnie go obdarzył.

W czasie swego tam pobytu zapoznał się Martini z Leonardem da Vinci, który wtedy nie miał więcej, jak 38 lat. Jeździli razem do Pawii, gdzie także powołano Francesca do rady nad budową nowej katedry, rozpoczętej według planów Krzysztofa Rocchi.

Ale zaledwie artysta wrócił do Sieny, ubiegali się o niego u Signorii książe Urbino, prefekt miasta Rzymu, Virgilio Orsini signore di Bracciano, Alfonso książe Kalabryi z Neapolu i Anziani z Lukki.

Najdłużej i najwięcej pracował on w Neapolu (od r. 1491) jużto jako architekt, jużto jako inżynier wojenny, a nawet jako malarz, ozdabiając Poggio Imperiale obrazem przedstawiającym zwycięstwo księcia Alfonsa nad Florentyńczykami.

Pozostał on tam nawet po abdykacyi Alfonsa II i był jeszcze w służbie Ferdynanda II aragońskiego, za którego kierował oblężeniem Castelnuovo przeciw Francuzom, oblężeniem z tego względu pamiętnem, że Martini po raz pierwszy tam miny zastosował. Zakładanie min celem burzenia fortecznych murów miało być pomysłem Sieneńczyka Mariana Taccoli, który swoją wiedzę przekazał Martiniemu. Wspomina on o tym morderczym wynalazku w sposób tajemniczy, w traktacie o architekturze.

Ale wreszcie Siena upominała się, aby Francesco do ojczyzny powrócił, gdzie nie mało na niego czekało roboty.

W roku też 1496 widzimy go też znowu w rodzinnem mieście, jak się zajmuje umocnieniem sieneńskich zamków obronnych, a przytem jak pracuje nad dwoma aniołami z bronzu (1497) do wielkiego ołtarza w katedrze, które dzisiaj są umieszczone po bokach cyborium Vecchietty.

Martini należał zawsze do stronników i przyjaciół Pandolfa Petrucciego, to też Magnifico przyczynił się do tego, że nasz architekt wybrany został w r. 1498 capomaestrem dell'opera del Duomo. Jako naczelnik tej artystycznej władzy robił model do nowego chóru za wielkim ołtarzem w katedrze i modele do dwunastu figur apostołów, które wszakże nie zostały z bronzu odlane.

W roku 1499 powrócił on raz jeszcze do Urbino, aby wzmocnić tamtejsze fortyfikacye, z powodu obawy przed napadem księcia Valentino, co było zapewne i życzeniem Petruccia. Umarł w trzy lata później, w styczniu r. 1502 w sześćdziesiątym trzecim roku życia, w swej realności Volta a Fighille, w Sienie.

Jednem z najważniejszych dzieł jego życia była uczona praca „Trattato d'Architettura", którem się zajmował przez długie lata, prawie po koniec życia. Jest to rzecz pisana na sposób dzieł Albertiego i Filareta. Do lepszych części uczonej książki należy traktat o architekturze i inżynieryi wojennej, w którym Francesco rozwinął teorye swych poprzedników Agostina da Piacenza i Maryana Taccoli, zwanego sieneńskim Archimedesem.

Co do nowych systemów fortyfikacyi, konstrukcyi rozmaitych narzędzi oblężniczych i wogóle co do mechaniki wojennej, wyprzedził Martini o kilka lat Leonarda da Vinci.

Z Sieneńczyków przejął od Martiniego Baldassare Peruzzi swą architektoniczną wiedzę.

IV.

W drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku wyrobiła się w Sienie szkoła rzeźbiarska w drzewie, która zwłaszcza ornamentacyjne snycerstwo doprowadziła do wysokiego stopnia rozkwitu.

Głównymi jej przedstawicielami byli bracia Barile, Antonio (1455—1516) i Giovanni, których sława i o Rzym się oparła; Giovanni bowiem wraz z mnichem Fra Giovannim, o którym mówić będziemy, robił słynne drzwi w watykańskich stancach.

W górnych salach sieneńskiego ratusza ustawiono pomiędzy innemi skrzynkę z wilczycą, karmiącą Romulusa i Remusa, dzieło Barilich, które Burckhardt podnosi jako jeden z najbardziej typowych i udanych drewnianych sprzętów wczesnego odrodzenia.

W akademii sieneńskiej przechowały się zaś pilastry z rzeźbionego drzewa, roboty Antonia, które niegdyś służyły jako dekoracye ścian głównej sali pałacu Petruccia. Pokryte one są

ornamentami w tym samym duchu jak ornamenty z marmuru Marinny lub Benedetta di Majano, z mnóstwem arabesków, dzieciaków, potwornych zwierząt, ptaków i całym szeregiem fantastycznych figur, któremi rozporządzała imaginacya tych rzeźbiarzy.

Także pyszna oprawa organów w katedrze jest dziełem Barilich.

Tradycye stylu tych mistrzów snycerstwa utrzymały się w Sienie aż po koniec XVI wieku, z upływem wszakże czasu, owładający sztukę barok i te tradycye wypaczył. Wyborna technika wszakże rzeźbienia w drzewie dziedziczy się w Sienie do dziś dnia.

Bracia Barile doprowadzili także intarsye z drzewa do wysokiej artystycznej doskonałości.

Technika ta była od dawna znaną w Toskanii a przedewszystkiem w Sienie i Orvieto, a już w XIII wieku słynęła Siena z przedmiotów wykładanych różnobarwnem drzewem.

Najwięcej do rozwinięcia intarzyi z początkiem XV wieku przyczynił się znakomity sieneński artysta Niccolò del Coro, o którym jeszcze mówić będziemy.

Bracia Barile byli zapewne jego uczniami.

Od Sieneńczyków przyjęły intarzyę zakony. Było to zajęcie jakby wymyślone dla mnichów, spokojne, żmudne, wymagające dużo cierpliwości. Pomiędzy zakonnikami bywali dotąd najsławniejsi hafciarze, w ciągu XV wieku rozpowszechniła się po klasztorach intarzya.

Bernard Tolomei założył w r. 1319 nowy zakon Benedyktynów Olivetanów i wybrał mu przepysznie położoną siedzibę na wyniosłym pagórku panującym nad sieneńską Maremmą. Kongregacya ta zaczęła sobie niebawem przyswajać sieneńską marketeryę i snycerstwo i praktykować je w swych klasztorach, które się szybko mnożyły.

Olivetański mnich Fra Sebastiano da Rovigno zwany Ruinas, urządził w klasztorze na wyspie Sant'Elena w Wenecyi, w r. 1420 pewien rodzaj szkoły, w której wykształcił licznych snycerzy i intarzyatorów. Santa Maria in Organo w Weronie, klasztor św. Wiktora w Medyolanie, stały się w północnych Włoszech siedliskiem olivetańskiego kunsztu.

Mnisi zaczęli sobie w tarzyi trudne stawiać zadania, zaczęli

składać obrazy z drzewnej mozajki, przedstawiające widoki z figurami, architektoniczne perspektywy, sceny z życia świętych, zwierzęta, ptaki lub tak zwaną „nature morte".

Po klasztorach zapanowała formalna moda, aby mieć w chórze pięknie rzeźbione albo intarzyą wykładane stale. Najznakomitsi artyści dostarczali rysunków do tych tafli, w północnych Włoszech udawali się interzyatorzy o nie do Lotta, do Previtalego a nawet do Moretta z Brescyi.

Z czasem technika ta rozszerzyła się poza mury klasztorne, potworzyły się całe rodziny rzeźbiarzy-intagliatorow, a osobliwie Bergamo zazdrościło sławy Sienie i wydało kilka rodów, jak Capodiferi, Belli, Zambelli, Fantoni i Caniani, które mnóstwo kościołów przyozdobiły swemi pracami.

Nas przedewszystkiem zajmuje w tej mierze opactwo Monte Olivetto Maggiore.

W pierwszych latach XVI wieku znajdujemy tam mnicha zwanego Janem z Verony, mistrza intarzyi, z którym mógł się ubiegać o palmę pierwszeństwa chyba Fra Damiano (ur. około r. 1490), Dominikanin, trochę młodszy od Jana.

Obydwaj byli uczniami owego Sebastyana z Rovigno. Fra Damiano wykonał najpiękniejsze swe prace w Perugii, stale w prezbyterium u św. Piotra, Jan z Werony pozostawił najznakomitsze swe dzieło, także stale w Monte Olivetto maggiore.

Przybył on tam w r. 1501 i zdaje się, że pozostał w tej głównej siedzibie swego zakonu aż do r. 1511, do czasu, kiedy go papież Juliusz powołał do Rzymu, aby ozdabiał swemi pracami salę de la segnatura w Watykanie.

Brat Jan pozostawił w swym zakonie jak najlepsze wspomnienie, pełen pokory i posłuszeństwa „obedientia fretus", zawsze wesoły „hilari vultu" a przytem pracowity, rozpoczął z dwoma pomocnikami pracę swą około stal w Monte Olivetto w r. 1503 a we dwa lata później to dzieło wielkiej piękności było ukończone.

Czterdzieści ośm płyt, stanowiących oparcie stal, wykonał w intarzyi. Są to widoki miast o długich wązkich ulicach, z wyborną oddane perspektywą, zamków położonych na wzgórzach, gmachów architektonicznie pięknych, nadto obrazy przedstawiające instrumenty muzyczne, wazy, ptaki, ruiny, wszystkie z dziwną wykonane dokładnością, z poczuciem prawdy i artyzmu.

W przeciwieństwie do Fra Damiana, który przeważnie figurami ożywiał swe widoki i oddawał rozmaite sceny z biblii i z życia świętych, brat Jan rzadko tylko ludzką przedstawiał postać. W stalach w Mont' Olivetto są wszakże dwie figury śś: Grzegorza i Benedykta dowodzące, że mistrz i w tej mierze mógł z Fra Damianem współzawodniczyć.

Gdy zakon Olivetanów został w r. 1813 po raz pierwszy we Włoszech zniesiony, przewieziono trzydzieści ośm z tych intarzyj do Sieny, gdzie po dziś dzień zdobią stale katedry. Dziesięć obrazów pozostało w Mont'Olivetto, ale w ciągu czasów jeden z nich znikł bez śladu.

Fra Giovannni jednak robił także podobne stale do kościoła św. Benedykta, dzisiaj już nie istniejącego w Sienie. Gdy więc Olivetanom pozwolono znów w ciągu XIX wieku zamieszkać w ich głównym klasztorze, wyprosili oni sobie u arcybiskupa sieneńskiego, aby im w miejsce zabranych do katedry intarzyj dano te, które się znajdowały u Benedyktynów. Tak się też stało a dzisiaj posiada Mont' Olivetto 9 własnych i 30 przeniesionych z Sieny intarzyj Fra Giovanniego a katedra sieneńska posiada ich trzydzieści.

Sporo towarzyszy i uczniów Fra Giovanniego zasłynęło ze swych prac. Pomiędzy najznakomitszymi wymieniają Fra Wincentego z Werony, Fra Rafaela z Brescyi, Pawła de Recca, Józefa z Piazenzy i Ludwika Berni. Szli oni zawsze po dwóch, od klasztoru do klasztoru i znaczyli swą drogę prześlicznemi nieraz dziełami sztuki, które do dziś dnia stanowią jeden z artystycznych skarbów włoskich kościołów.

Z intarzyą w drzewie łączy się inna technika artystyczna, intarzya w marmurze, której owocem jest jedyne w swoim rodzaju dzieło, posadzka w sieneńskiej katedrze.

Są to marmurowe obrazy, wykonane z olbrzymią pracą, pełną geniuszu i niezmiernej śmiałości w kompozycyi.

Pracowano nad tem dziełem od połowy XIV aż do drugiej połowy XVI wieku a najznakomitsi artyści Sieny brali w niem udział. Najdawniejsza wzmianka o tej mozajce pochodzi z r. 1369, ale właściwie rozwinął ją na wielkie rozmiary dopiero Niccolo del Coro, copomaestro budowy katedry, w latach 1413 do 1423. — Niccolo był sławnym artystą, malował na szkle,

rzeźbił w drzewie a w intarzyi liczył się do wybitniejszych sieneńskich mistrzów.

Z początku układano ową posadzkę na sposób mozajki Komasków (lavoro di comasso), tak jak w Luce, gdzie w atrium katedry istniała z r. 1233 pochodząca posadzka, na której były przedstawione figury ludzi i zwierząt, z białego, czarnego i czerwonego marmuru. Później używano coraz więcej techniki „graffito", a mianowicie Niccolo del Coro ją zaprowadził. W XVI zaś wieku wymyślił Beccafumi nowy sposób układania tych kamiennych obrazów, zastosowując do nich większe płyty różnobarwnych marmurów aniżeli w mozajce i uzupełniając rysunek graffitem, aby w ten sposób wywołać wrażenie potężniejsze i bardziej malownicze. Technika ta wszakże najmniej się okazała odpowiednią.

Spoglądając na te przepyszne rysunki, żałować przychodzi, że tyle pracy i tyle talentu poświęcono na dzieło, które nie może nigdy sprawiać tej artystycznej przyjemności, którąby właściwie sprawiać powinno. Obrazy te bowiem najlepiej się przedstawiają; gdy się na nie patrzy z góry, wtedy bowiem ma się cały rysunek przed sobą, podczas, gdy stojąc na samej posadzce, zawsze się traci pewną część wrażenia. A szkoda, bo są tam kompozycye z taką śmiałością i z taką werwą wykonane, że się stały prawdziwą chlubą sieneńskiej sztuki.

Do najpiękniejszych należy „rzeź niewiniątek" Mateusza di Giovanni (1435—1455), ulubiony temat artysty. — Równie wysoko stoi inny obraz, przedstawiający historyę Holofernesa, odznaczający się bardzo bogatem tłem architektonicznem. Na pierwszym planie mnóstwo walczących rycerzy, w głębi na łące zasianej kwiatami widać Judytę, wiotką, poetyczną postać, prawie pokrewną postaciom Botticellego. Kto dał rysunek do tego obrazu, nie wiadomo, może Urban da Cortona, może Matteo di Giovanni, wykonał go jednak Antonio Federighi.

Do celniejszych rysunków należy jeszcze „upadek Heroda" Benwenuta di Giovanni Guasta (1484—85), „Eliasz z Achabem" Dominika Beccafumi, a osobliwie „Alegoria szczęścia" Pintoricchia, będąca illustracyą do Dantego Boskiej komedyi.

Na wyspie, na płaszczyźnie porosłej kwiatami, wysoko wystającej z morza, siedzi młoda kobieta i podaje z jednej strony gałązkę palmową Sokratesowi, z drugiej szkatułę z kosztowno-

ściami Kratesowi. Ten jednak wziąwszy do ręki garść pereł i drogocennych kamieni, rzuca je w morze z pogardą.

Na dole, u podnóża skały, zgromadziła się grupa ludzi młodych, starych, chorych lub pełnych życia, którzy przybyli tutaj błagać fortunę, aby o nich nie zapominała. Wszystkie postacie wybornie oddane, jakby portrety. — Ale fortuna, młoda, piękna, naga kobieta, z rogiem obfitości w ręku, przestraszona tym tłumem natarczywych, odwraca się i ucieka od nieproszonych gości. Jedną nogą stoi już na czółnie, drugą jeszcze na ziemi a rozwinięty żagiel wskazuje, że wkrótce w dal odpłynie.

Tak wyobrażał sobie pogoń za szczęściem artysta przejęty duchem odrodzenia; inaczej pojmuje ten sam temat inny malarz, Sieneńczyk o gotyckich jeszcze tradycyach.

Na wierzchu dużego koła siedzi cesarz na bogatym tronie, po bokach zaś i u dołu chwytają się szprych gorączkowo, namiętnie trzy postacie, aby się utrzymać i nie spaść w otchłań. Poza kołem fortuny, w czterech medalionach przypatrują się czterej mędrcy: Epictetus, Aristoteles, Seneka i Euripides szalonemu obrotowi, a każdy z nich ma coś do powiedzenia, bo każdy trzyma w ręku pergamin z odpowiednim napisem. Rysunek ten pochodzi z r. 1372.

Podobną Rota della Fortuna ułożył Del-Coro z intarzyi na drzwiach ratuszowej kaplicy. Tam również czterech ludzi trzyma się obracającego koła. Pod jednym z nich napisano: „so senza Regno", nie mam królestwa; pod drugim: „Regnero", będę panował; pod trzecim: „Regno", panuję, a pod ostatnim smutne: „Regnai" — panowałem.

Sieneńscy artyści dawnego kroju przedstawiali pojęcie szczęścia tylko symbolicznie, renesansowy Pintoricchio stworzył zeń malowniczy obraz.

Cała posadzka katedry, wzięta jako wielka całość, sprawia trochę niespokoju i niejednostajne wrażenie, robiona bowiem w różnych czasach, różnorodną techniką i nie według jednolitego, z góry obmyślanego planu, nie tworzy systematycznej całości. Wydaje mi się ona jak ściana w jakiejś prowincyonalnej galeryi obrazów, gdzie obok Rubensa powieszono Gwida da Reni, a obok Snydersa Angelikę Kaufman. Błąd ten wszakże można chętnie przebaczyć temu olbrzymiemu dziełu, zawiera ono bowiem nie



Fot. Alinari.

Pietro del Minella. Absalon. Szczegół z posadzki w sienieńskiej katedrze.

mało skarbów artystycznej pracy i talentu, a drugiej takiej galeryi obrazów z marmuru niema na całym świecie.

Oprócz marmurowej posadzki w katedrze miała Siena sporo posadzek artystycznych robionych z majoliki, gdyż wyrabianie majoliki doszło tam do wysokiego stopnia doskonałości. Niektóre komnaty pałacu Pandolfa Petrucciego, Libreria Piccolominich, kaplica błogosławionej Salomei i kaplica Docci w San Francesco, kaplica Bichi w Sant' Agostino, tudzież oratoryum św. Katarzyny w Fontebranda były wyłożone majolikowemi posadzkami, z których zaledwie w trzech ostatnich kaplicach resztki jeszcze pozostały.

Profesor uniwersytetu Adelaidy w Australii, p. Robert Langton Douglas zajmował się w ostatnich czasach badaniem historyi majolik sieneńskich, a równie on jak i inny włoski w tej mierze specyalista p. Gaetano Guasti doszli do przekonania, że fabrykacya artystyczna majolik kwitła tam począwszy od XIII wieku aż w wiek XVIII i że właściwe sobie, oryginalne nosiła cechy. Wiele cennych majolik sieneńskich przysądzano fabrykom w Cafaggiolo, w Faenzy, w Pesaro i Urbino, a dopiero powyżsi uczeni starali się dokładniej rzeczy wyświecić. Niestety nie wiele się wogóle utrzymało dzieł ceramicznych, któreby dawały dokładny obraz tego artystycznego przemysłu w naszej Rzeczypospolitej.

ROZDZIAŁ DZIEWIĄTY.

PONOWNY ROZKWIT SIENEŃSKIEJ SZTUKI — MALARSTWO.

I.

Dziwna żywotność panowała w sieneńskiej sztuce. Mimo wszelkich klęsk, jakie na Rzeczpospolitą spadały, malarstwo tamtejsze żyło nawet w najcięższych chwilach, w drugiej połowie XIV wieku a epoka stagnacyi trwała bardzo nie długo.

Po wielkiej morowej zarazie z r. 1347 i po walce z Karolem IV nastąpił rzeczywiście i w malarstwie sieneńskiem chwilowy zastój, usprawiedliwiony smutnemi warunkami, w jakich Rzeczpospolita istniała. Zastój ten jednak ciężył na sztuce tylko do końca XIV stulecia. Z początkiem XV wieku znowu się malarstwo w Sienie ożywia, chociaż już cokolwiek inne nosi cechy, a ta druga epoka trwa aż do wystąpienia Sodomy. Sodoma i jego uczniowie, to epoka trzecia i ostatnia.

Z czasów stagnacyi, z drugiej połowy XIV wieku, zaledwie dwa nazwiska wymienić warto: Andrzeja Vanni (ur. około 1320 † 1414) i Bartola di Fredi († 1410).

Andrzej wielką potomności wyrządził przysługę, bo pozostawił nam jedyny autentyczny portret św. Katarzyny, przechowany w kościele Dominikanów w Sienie. Widzimy tam wysoką, wychudłą postać mniszki o podłużnej twarzy i wyrazie pełnym słodyczy, trzymającą kwiat lilii w lewej ręce. Prawą podaje zakonnica do pocałowania klęczącej przed nią młodej kobiecie.

Vanni był przyjacielem Benincasy i otrzymywał od niej listy z Avignonu. Św. Katarzyna nazywa go w jednym z nich „dolce fratello in Gesù“ i napomina go, aby żył w pokorze i nie dał się uwodzić sławie. Widocznie więc Vanni miał swe artystyczne i polityczne ambicye, których mu chyba za złe mieć nie możemy.

Brał on czynny udział w rewolucyi ludowej z roku 1368, która się zakończyła wypędzeniem szlachty i wprowadzeniem rządu Reformatorów. Wogóle przez czas dłuższy, przez lat prawie dwadzieścia zajmował się więcej sprawami Rzeczypospolitej, aniżeli malarstwem i zaniedbywał wówczas swe artystyczne prace. Obrazy bowiem, które po nim pozostały, pochodzą prawie wyłącznie z ostatniej epoki jego działania, z lat po roku 1384, kiedy się już wycofał z publicznego życia.

Około też 1400 roku malował on polyptychon, znajdujący się w kościele San Stefano w Sienie, z Madonną we środku i czterema świętymi, a mianowicie śś.: Janem Baptystą, Szczepanem, Bartłomiejem i Andrzejem po bokach. Oprócz tych głównych postaci mieści ów ołtarz jeszcze cały szereg innych mniejszych figur, Zwiastowanie i predellę z siedmioma biblijnemi scenami. W całem dziele znać wpływ Szymona Martiniego a przedewszystkiem w Madonnie i Janie Chrzcicielu.

P. F. Perkins, który niedawno napisał cenną rozprawę o Vannim, przysądza mu dużą Madonnę na tronie w San Francesco w Sienie, znaną pod nazwą Madonny degli Infermi. Byłaby to jedna z najpiękniejszych, najpotężniejszych postaci, jakie stworzył Vanni. Majestat przebija z tego obrazu, Madonna solenna, bardzo hieratyczna, owiana jeszcze średniowiecznym mistycyzmem. Mały Jezus, pełen mądrości w oczach, nie dziw też, że ten obraz działał zawsze na imaginacyę ludu i stał się przedmiotem szczególnego kultu Sieneńczyków. Pewna bizantyńska powaga złagodzona wpływami sieneńskiej szkoły charakteryzuje to znakomite dzieło.

W małym kościołku sieneńskim, w S. Pietro Ovile zachowało się prześliczne „Zwiastowanie“ Vanniego będące, nie powiem kopią, ale wolnem naśladowaniem słynnej anuncyacyi Martiniego. Madonna zwłasza różni się od Madonny Szymona, ale równie uderza swą powagą i pewnym patrycyuszowskim układem. Inny obrazek artysty, przedstawiający ten sam temat,

także bardzo miłe sprawiający wrażenie, znajduje się w posiadaniu hr. Fabia Chigi w Sienie.

Części „Ukrzyżowania“ większej kompozycyi mistrza utrzymały się w kaplicy Alborino, tudzież w akademii sztuk pięknych w Sienie.

Perkins wspomina jeszcze o kilku innych pomniejszych dziełach artysty, a mianowicie przyznaje mu Madonnę, będącą własnością słynnego badacza włoskiego malarstwa p. Bernarda Berensona we Florencyi, Madonnę w sieneńskiej kongregacyi SS. Chiodi, Madonnę w S. Spirito, Madonnę w S. Giovanni della Staffa, tudzież fresk przedstawiający także Madonnę na tronie u Franciszkanów w Sienie, który dotąd uważano za pracę Ambrożego Lorenzettiego.

Charakterystyką wszystkich tych prac jest pewna powaga w traktowaniu przedmiotu i przejęcie się duchem Martiniego i Ambroggia Lorenzettiego. Vanni był godnym następcą tych wielkich mistrzów.

Bartolo di Fredi pochodził także ze szkoły Ambrogia i malował w jego duchu ołtarzowe obrazy o pięknym, żywym kolorycie, których dzisiaj cały szereg zgromadzono w sieneńskiej akademii. Jest on jednym z tych licznych tamtejszych artystów, którzy się lubują w złoceniach, w brokatach, aksamitach, w malowaniu klejnotów i chcą w ten sposób dogodzić religijnym uczuciom ludu.

San Geminiano, mała Rzeczpospolita, która pod niejednym względem była w umysłowej i artystycznej zależności od potężnej sąsiadki Sieny, sprowadziła Bartola do ozdobienia freskami swej katedry Collegiatą zwanej. Bartolo naśladował w nich oczywiście swego mistrza Ambroggia, ale równego mu dzieła nie dokonał.

Fredi miał jednak dwóch uczniów, którzy już bardzo wyraźne stanowisko zajmują w sieneńskiej sztuce.

Mówiąc o ówczesnych architektach i rzeźbiarzach wspomniałem, że większość z nich szła poza Sienę do innych miast włoskich za robotą, gdyż zubożałe rodzinne miasto nie mogło im dać zajęcia. To samo się działo z malarzami. Sieneńczycy ciągle jeszcze słynęli, jako znakomici artyści, a obce kościoły chętnie ozdabiały się ich obrazami. Malowali więc oni po sąsiednich

miastach i w ten sposób ciągle wywierali wpływ na obce malarskie ogniska.

Do takich należał Taddeo di Bartolo urodzony po roku 1363, którego czynność możemy śledzić od roku 1406 aż do r. 1422. Żył on jeszcze za Quercyi w czasach, kiedy w rzeźbie sieneńskiej chwiały się już zasady gotyki i powoli ustępowały nowym ideom odrodzenia.

W Bartolim tego przejścia z dawnych do nowych idei jeszcze tak wyraźnie nie widać, jak u wielkiego mistrza sieneńskiego rzeźbiarstwa, ale zaczyna on iść tą samą drogą co Quercia. Prawie o ćwierć wieku starszy od niego, był już zanadto dojrzałym artystą, aby się zupełnie poddać nowym ideom, ale przecież, jako znakomity talent, przeczuwał, że malarstwo musi także zmienić swe zasady. To też gdzieniegdzie w swych obrazach zapowiada on już prawie Massacia, który go w kilka lat później prześcignął.

Bartolo był nadzwyczaj wziętym malarzem. Wcześnie, bo w r. 1385 mianowano go operajem katedry, ale w cztery lata później, zapewne z tego powodu, że miał dużo zamówień poza rodzinnem miastem, musiał to zajęcie porzucić, zostawszy tylko doradzcą budowy.

Kilka lat pracował w Pizie, gdzie zasłynął obrazem ołtarzowym, znajdującym się dzisiaj w Louwrze, tudzież freskami w zakrystyi San Francesco. Następnie udał się do Genui, gdzie w r. 1393 malował obraz do ołtarza w kościele św. Łukasza.

Tego samego roku widzimy go w San Geminiano ozdabiającego freskami kollegiatę i malującego obraz przedstawiający „Sąd ostateczny".

Wędruje on z miasta do miasta. W latach 1400 i 1401 bawi w Montepulciano, gdzie go znowu ten sam temat „Sąd ostateczny" w katedrze zajmuje. Prócz tego pozostawia tam dwie duże ankony „Zwiastowanie" i „Koronacyę" Matki Boskiej. Do najważniejszych czynności poza Sieną należą wszakże jego prace w Perugii (1403), gdzie bardzo ważny miał wpływ na rozwój umbryjskiej szkoły malarskiej. Malował ołtarze do Augustynianów, do Franciszkanów i Dominikanów i tyle tam dzieł swych pozostawił, że zarząd Pinakoteki w Perugii jednej sali swej galeryi dał jego nazwisko.

Olśnionemu już powszechną sławą artyście poleciła sieneńska

Signoria ozdobić freskami kaplicę na pierwszem piętrze w Palazzo pubblico. Pracował on nad niemi od r. 1407 do 1414 w tym samym czasie, kiedy Quercia rzeźbił Fonte di Gaja. Freski te są już odmienne od dotychczasowych malowań natchnionych jeszcze duchem gotyki, wieje w nich inny duch, duch większej swobody. Różnią się one bardzo od jego wcześniejszej pracy w Sienie, od tryptyka w krypcie szpitala della Scala z r. 1400, a nawet od równoczesnego z freskami ołtarza z r. 1409, przechowanego dzisiaj w akademii. Ten ostatni obraz przedstawia bardzo wdzięczne, chociaż zupełnie jeszcze starosieneńskim ideałom odpowiadające „Zwiastowanie" z figurami św. Kośmy i Damiana po bokach. Patrząc się na ten obraz, który stoi na rozdrożu sieneńskiej gotyki i odrodzenia, prawdziwie żal nas ogarnia, że się już żegnamy z tą epoką malarstwa, która tyle wdzięku, tyle słodyczy umiała wlać w swoje postacie.

W ratuszowej kaplicy starał się Bartolo nowe wprowadzić ornamenty, iść z duchem czasu. Bogowie Olimpu: Jowisz, Mars, Minerwa, Apollo musieli zstąpić do Sieny, rzymskie znakomitości: Cicero, Scipio, Curius i Cato, ubrani we włoskie szaty XV wieku, ukazali się na ścianach ratusza. Ale usiłowania Bartola, odtworzenia starożytnych postaci nie bardzo się powiodły; sieneński malarz nie był archeologiem, jak późniejszy Mantegna, i nie umiał sobie wyobrazić, jak Olimp wyglądał.

Talent jego wszakże objawia się w tych freskach, których temat odpowiada jego zakresowi widzenia, w scenach z legendy Maryi w „Zwiastowaniu" nad ołtarzem, tudzież w kobietach pełnych wdzięku personifikujących chrześciańskie cnoty.

Freski te musiały zrobić pomiędzy sieneńskimi malarzami wielkie wrażenie, odstępowały bowiem pod wielu względami od form starej szkoły, postacie poruszają się w nich swobodniej a charakterystyka niektórych twarzy bardzo już wybitna. Zwłaszcza uwagi godnym jest w tej mierze obraz przedstawiający pożegnanie się Maryi z Apostołami.

Z r. 1413 zachował się jeszcze poliptychon Bartola w klasztorze Osservanzy, jedno z najlepszych jego dzieł.

Jak wspomniałem, Taddeo di Bartolo nie był już tak młodym, aby módz w zupełności zrozumieć nowe artystyczne prądy. Jego towarzysz wszakże z pracowni Bartola di Fredi, Domenico di

Bartolo Ghezzi, ur. około 1400 r. († 1446) miał się stać pierwszym malarzem odrodzenia w Sienie.

Ghezzi pochodził z bardzo znanej rodziny w Asciano, a duży jego obraz istnieje dotąd w St. Agostino, w jego rodzinnem mieście.

Najznakomitszemi wszakże jego dziełami są freski w halli „Pellegrinajo", szpitala Maria della Scala, rysunek do „cesarza Zygmunta" w posadzce katedry i „Madonna wśród aniołów" w akademii.

Owa Madonna, malowana w r. 1433, jest najdawniejszym ze znanych nam obrazów Dominika. Przedstawił ją artysta siedzącą na niskiej poduszce, trzymającą Jezusa na kolanach. Głowę jej zdobi piękna korona w lilie i rozety zakończona a pięciu przepięknych aniołów, z których jeden gra na skrzypcach a drugi na ręcznych organkach, otacza ją wokoło. Nad głową Madonny unosi się aureola, jakby skrzydlata, złota tarcza z napisem: „Ave stella micans, gemmaque pretiosa". U dołu obrazu także dłuższy do Matki Boskiej odnoszący się napis.

Cała kompozycya odmienna od wszystkiego, co dotąd w Sienie malowano; artysta chciał się różnić od swych poprzedników w przedstawieniu Madonny. Przedewszystkiem spoczywa ona już nie na tronie, ale na miękkiej poduszce, z jedną nogą na drugą trochę założoną, aby dziecko wygodnie siedzieć mogło. Dziecko nagie, bawi się rękami, prawą trzyma w ustach, lewą się chwyta za kolano. Nad główką Jezusa także aureola, ale podobnie jak nad głową Maryi, jest ona raczej jakąś jubilerską ozdobą, aniżeli nieuchwytnym blaskiem świętości.

Marya, o okrągłej szlachetnej twarzy, kobieta z ludu, poważna ale pełna dobroci, spuszcza wzrok patrząc na dziecinę. Oczy jej nie są już owemi wąskiemi, podłużnemi oczami pierwotnych Sieneńczyków, ale takiemi, jakie artysta miał w życiu przed sobą.

Jakżeż daleko obraz ten odchodzi od bizantyńskiej rutyny, jak on się nawet oddalił od Duccia i Lorenzettiego. A owe anioły, jakżeż pełne na twarzy i ciele, dobrze wyglądające, wesołe, swobodne. Ziemskie szczęście maluje się na ich obliczach.

Jednym zamachem młodzieńczego pędzla przenosi nas artysta w inny świat.

Patrząc się na te anioły, a przedewszystkiem na skrzypka, mimowoli przychodzi na myśl Fra Filippo Lippi. Ale Lippi był



Fot. Alinari.

Domenico di Bartolo. Fresk w szpitalu S. Maria della Scala w Sienie.

późniejszym mistrzem, więc Sieneńczyk nie mógł się od niego nauczyć malowania tych wdzięcznych postaci.

W rok po ukończeniu „Madonny wśród aniołów“, otrzymał Bartolo inne ważne zamówienie. Zarząd katedry chciał uwiecznić pamięć pobytu cesarza Zygmunta w Sienie (1433) i pomiędzy obrazami wykonanemi grafitem na posadzce w Duomo, jedną płytę poświęcić temu zdarzeniu.

Artysta wywiązał się już w sposób zupełnie renesansowy z polecenia. Cesarz siedzi tam na podwyższonym tronie, pod smukłą, na słupach spoczywającą budową, mającą zastąpić baldachim; pyszny fryz zdobi ową „kaplicę“, a z kapiteli kolumn spadają festony z owoców, których końce trzymają nagie putti. Na wschodach, przed monarchą, spoczywa czterech poważnych doradzców korony, a po bokach stoi dwóch dworzan, trzymając insygnia państwa: miecz i jabłko.

Cała ta kompozycya w niczem nie przypomina gotyckiej szkoły, a swoim układem, marmurowym baldachimem, wyborną perspektywą, festonami owoców nasuwa na myśl o tyle późniejsze rysunki Mantegni. Nadto układ obrazu, ugrupowanie osób staje się niejako wzorem do „Santa conversazione“, do tej ulubionej u malarzy odrodzenia formy przedstawienia Madonny w otoczeniu świętych.

Ten cesarz Zygmunt na katedralnem pavimento, to jeden z najciekawszych rysunków tej epoki.

Najznakomitszemi dziełami Bartola są jednak freski w szpitalu della Scala. Powstały one w latach 1440 do 1444 i przedstawiają najważniejsze zdarzenia z historyi tej sławnej instytucyi.

Nie całą salę ozdabiał Domenico, on malował „wesele podrzutków“, „udzielanie jałmużny“, „leczenie chorych“, „wizytę biskupią“, i „inwestycyę rektora“.

Inne freski w halli, jak „nadanie szpitalowi przywilejów“, tudzież „budowa nowego skrzydła szpitala“ są słabemi pracami Priama della Quercia, dość podrzędnego malarza.

Obraz Vecchietty przedstawiający Madonnę przyjmującą ubogie dzieci idące do nieba po drabinie, bardzo już uszkodzony, tak, że o nim nie można sobie wyrobić jasnego zdania.

Najbardziej zwracającym uwagę obrazem z fresków Dominika są

odwiedziny biskupa, szczególnie zasłużonego około powiększenia szpitalnej budowy.

Na pierwszym planie widać owego kościelnego dygnitarza na pysznym, wspinającym się rumaku, w otoczeniu kilku innych jeźdzców. Po prawej od widza pracują jeszcze robotnicy nad budową, w głębi i po lewej stronie roztacza się wspaniałe tło architektoniczne. Wokoło grupy jeźdzców, szpitalnych urzędników i ciekawego pospólstwa.

Kompozycya ta i z tego względu zasługuje na uwagę, że Pintoricchio, który o przeszło pół wieku później malował freski w Librerii Piccolominich, przejął z niej cały rozkład swego obrazu, przedstawiającego „wyjazd Eneasza Sylwiusza z rodzinnego domu". Widać ztąd, jak Pintoricchio wysoko cenił talent Dominika, jeżeli nie uważał za ujmę swojej ugruntowanej sławie, zapożyczyć się u starego mistrza.

We wszystkich obrazach Domenika znać rysunek z natury, sporo w nich figur i scen uchwyconych z życia, z ulic Sieny. Wielki realizm owiany jest przecież wszędzie pewnem poetycznem tchnieniem. Niektóre postacie muszą na zawsze utkwić w pamięci widza, jak ów lekarz, przed którym się chory rozbiera, jak dwie świątecznie ubrane kobiety idące na wesele podrzutków, jak owa grupa mężczyzn, na trzecim obrazie, otaczająca chorego. Wybornie oddał artysta wnętrze sali szpitalnej, głębokiej, z przyćmionem światłem.

Mimowoli ma się ochotę, patrząc na te obrazy, porównywać je z freskami Massaccia. Florentyński artysta pracował właściwie w pełnym rozwoju swego talentu tylko cztery lata. Z końcem bowiem r. 1423, albo z początkiem 1424, rozpoczął malować swe freski w kaplicy Brancacci w Carmine, a w r. 1428 już w Rzymie umarł, mając lat dwadzieścia siedm.

W tych kilku latach dał się poznać zaledwie szczupłemu gronu znawców i artystów, którzy mieli sposobność widzieć jego prace. Uczniów prawie nie pozostawił i wpływ jego na razie był bardzo małym, bo o młodym mistrzu nie wiedziano. Dopiero dużo później po śmierci artysty, zaczęli malarze odbywać pielgrzymki do jego fresków we Florencyi.

Ghezzi już w lat trzynaście po wystąpieniu Massaccia malował swe freski w sieneńskim szpitalu. Czy znał prace Florentyńczyka, nie wiadomo; w każdym razie obrazy jego nie zdra-

dzają tej znajomości, a pomiędzy nim a Massacciem pokrewieństwa artystycznego prawie niema. Było wszakże pokrewieństwo epoki, obydwaj czerpali z tych malarskich motywów, które się stały wówczas własnością wszystkich włoskich artystów. Pole, na którem mogli wyróść do wysokości, do jakiej każdy z nich dorósł, było już przygotowane.

O młodości Massaccia i żywiołach malarskich, z których powstał, prawie żadnych nie mamy wiadomości, więc nam się zdaje, że młodzieńczy mistrz sam z siebie się wyrobił i doszedł do doskonałości. Musiał on wszakże równą mieć genezę, jak ją miał Mikołaj Pisano lub Giotto, bo w sztuce także niema skoków. Postęp, jak we wszystkich innych zakresach ludzkiej działalności, tak i w sztuce — to wyścigi ślimaków. Tego, kto o pół długości rożków ślimaczych pierwszy dobiegnie do mety, zwiemy już geniuszem.

Porównanie sieneńskiego artysty z Massacciem bynajmniej pierwszego z nich nie przyćmiewa. Massaccio zna lepiej anatomię ludzkiego ciała, dla niego przedstawienie nagiej postaci jest najwyższym szczytem artyzmu. Domenico o wiele pod tym względem niżej stoi, ale natomiast jest illustratorem współczesnego życia i otwiera szereg tych spostrzegawczych umysłów w malarstwie, które nam przekazały życie włoskie czasów odrodzenia, jak Benozzo Gozzoli, jak Ghirlandajo, jak Fra Filippo. We freskach Domenika wieje już ten sam duch, który ożywia mistrzowskie postacie Fra Filippa w Prato. Natomiast Ghezzi, w przeciwieństwie do swoich sieneńskich poprzedników i do florentyńskich mistrzów, bardzo słabym jest kolorystą, barwy jego trochę ponure, koloryt ciężki, nieprzejrzysty. Wyżej od fresków stoją pod względem kolorystycznym jego ołtarzowe obrazy.

Ghezzi miał jeszcze większy wpływ na umbryjskie malarstwo aniżeli jego poprzednik sieneński Bartolo di Fredi. Wskazał on Quatrocentystom w Umbryi drogę odrodzenia i rzec można stał się pierwotnym twórcą umbryjskiego typu Madonny, który do najwyższej piękności rozwinęła szkoła malarska w Perugii.

Artyści z Foligno, z S. Severino, Ottaviano Nelli, Giovanni Pintali i towarzysze nie znali jeszcze tego typu Madonny o wyrazie pełnym słodyczy, który im przyniósł Sieneńczyk. Grzęźli oni w dawnych dość twardych formach. Zdaje się nawet, że

Piero dei Franceschi był uczniem Domenika, gdyż niejedną właściwość jego artyzmu spotykamy u umbryjskiego mistrza.

Z sieneńskich artystów nadzwyczaj wiele zawdzięcza Ghezzemu Vecchietta, o którym jużeśmy mówili, jako o rzeźbiarzu. Vecchietta był wprawdzie rówieśnikiem Domenika, ale żył od niego dużo dłużej i mógł w ten sposób jego idee rozwinąć. Najlepsze i najstaranniej utrzymane dzieło malarskie Vecchietty znajduje się w katedrze w Pienzy, Madonna assunta z dzieciędem, nad którą dwa w obłoku unoszące się anioły trzymają królewską koronę, podczas, gdy tłum pobożnych z podniesionym wzrokiem do góry patrzy się na jej wniebowzięcie.

Obraz ten zupełnie już renesansowy, niezwykłych zalet, a charakterystyczne głowy zgromadzonego ludu są widocznie portretami śmiało i dobrze malowanemi.

Także w Palazzo pubblico w Sienie znajduje się jego Madonna del Popolo, inaczej del Manto zwana, która płaszcz swój rozpościera nad chroniącym się pod nim ludem. Bardzo to rozpowszechniona forma malowania Madonny a osobliwie w Arezzo, być może, że przejęta od Vecchietty.

II.

Można sobie wystawić, że w mieście, tak pod wielu względami konserwatywnem, jak Siena, a jeszcze więcej po wsiach i małych miasteczkach ludność i niższe duchowieństwo nie musiały chętnie spoglądać na nowy sposób malowania obrazów.

Dla ludu był obraz kościelny prawie przedmiotem kultu, stawał się najczęściej obrazem „cudownym". Madonna szkoły sieneńskiej, ubrana w złociste szaty, w klejnoty, z aureolą starannie wypracowaną, jakby wyszła z jubilerskiej pracowni, szczególnie się do tego nadawała, aby przemawiać do ludowej imaginacyi. Zamiast więc tej archaicznej Madonny, która już niejedną łzę osuszyła, niejedną prośbę wysłuchała, dawano teraz ludowi Madonnę wprawdzie piękniejszą, ale zanadto do innych kobiet podobną. Lud nie dowierzał, czy modły do takiej Madonny będą równie skuteczne, jak do owego obrazu, do którego przywykł.



Fot. Alinari.

Vecchietta. Madonna w otoczeniu świętych. Katedra w Pienzy.

Duchowieństwo miało też wszelkie powody, aby nie odstępować w malarstwie od form uświęconych zwyczajem a każda religia ma tendencyę do stwarzania pod tym względem ścisłych prawie dogmatycznych przepisów.

To, co dzisiaj nie jest artykułem wiary, może być nim za lat dwieście, wskutek zwyczaju, wskutek poważnego piętna wieków.

Tak samo więc w malarstwie, jak w czem innem, tendencya mniej oświeconego duchowieństwa była nie zmieniać, że się tak wyrażę „patronów" do religijnych obrazów, ale owszem trzymać się ich dokładnie, uświęcać je zwyczajem.

Gdy się raz doszło do wspaniałej kompozycyi Madonny na tronie, było prawie grzechem od niej odstępować.

Obok kościoła przygniatała także korporacya ciężką swą ręką artystów. Starszyzna cechu składała się po większej części ze starych rutynistów, dla których wszelka nowość była buntem przeciw uświęconym tradycyom. A tradycye nie były czczem słowem, ale zazwyczaj pisaną regułą, a członek stowarzyszenia musiał często składać przysięgę, że w niczem przeciw przepisom nie wykroczy. Przełożeństwo cechowe miało prawo kontrolowania prac swoich członków, czy w nich niema czegoś, coby wykraczało przeciw moralności, a jeżeli przypadkowo tym przełożonym był aptekarz, który się na malarstwie nie wiele rozumiał, to krytyka artystyczna dość surowo wypaść musiała.

Dziwnem bowiem zrządzeniem losu należeli malarze, n. p. we Florencyi zrazu do cechu lekarzy i aptekarzy, bo ich było za mało, aby własną korporacyę stanowili i dopiero w późniejszych czasach, gdy się czynność artystyczna wzmogła, tworzyli własne stowarzyszenia, obierając sobie zazwyczaj za patrona św. Łukasza, jako tradycyjnie pierwszego chrześciańskiego malarza. Do jakiego stopnia dochodził despotyzm cechowy, świadczy o tem przepis florentyńskiego stowarzyszenia malarzy z r. 1339, postanawiający, że artystom tylko pewien rodzaj zbroi malować wolno. Dlaczego? Aby obcy płatnerze nie naśladowali florentyńskich pancerzy.

Trzeba więc bylo potężnym być już talentem, aby zrzucić z siebie wszystkie te pęta i wprowadzać do sztuki kościelnej nowego ducha. We Florencyi bardzo postępowej, często rewolucyjnej, zawsze skeptycznej było to łatwiejszem zadaniem, aniżeli w Sienie lub w Umbryi.

Że więc taki Ghezzi, taki Vecchietta wprowadzali nowy typ Madonny, to nic dziwnego, to były śmiałe umysły, które zazwyczaj wszelkie usuwają trudności, aby dać wyraz swoim ideom. Mniej odważni artyści stosowali się jeszcze do zwyczaju i liczyli się z publicznością.

Malarze sieneńscy, znani w całych Włoszech jako najlepsi, najznakomitsi w wykonaniu kościelnych obrazów, musieli jeszcze przez długi czas malować tak, jak tego wymagali fundatorzy kościołów i ołtarzy, musieli malować archaicznie, dopóki nowa sztuka odrodzenia nie wyrobiła sobie uznania w religijnych społeczeństwach Sieny i Umbryi.

Ztąd też się działo, że w czasie, gdy florentyńscy artyści na nowe tory wprowadzali kościelne malarstwo, troszcząc się bardzo często więcej o sztukę, aniżeli o religię; w Sienie pracowali w XV wieku taki Stefano di Giovanni zwany Sassetą, taki Benvenuto di Giovanni, Sano di Pietro, Neroccio di Bartolomeo, Girolamo di Benvenuto, Andrea di Niccolo, zapatrując się zawsze na dawnych mistrzów, a przedewszystkiem na Szymona Martiniego.

Kilku z nich zajęło bardzo wybitne stanowisko w sieneńskiej sztuce.

Nad innych wynosi się Sassetta. Urodził on się w r. 1392, a pierwszą o nim wiadomość mamy z r. 1427. Szedł drogą wskazaną przez Martiniego, a nawet pozostawił po sobie przedziwną kopię jego „Zwiastowania". która się znajduje w kościele S. Pietro Ovile w Sienie.

Sassetta nie był wszakże niewolniczym naśladowcą starego mistrza, ale chciał wznowić jego ideały. Co do prostoty w układzie swych obrazów, co do przedstawienia postaci szedł jego torem. Był on znakomitym kolorystą, przejrzyste barwy płynęły mu z pod pędzla i dodawały poetycznego uroku jego obrazom.

Wskutek najnowszych badań Langtona Douglasa a osobliwie Berensona [1]) Sassetta przedstawia nam się w zupełnie innem świetle, aniżeli dotąd i staje się jednym z pierwszorzędnych sieneńskich mistrzów.

---

[1]) Langton Douglas. A forgotten painter. Burlington Magazine. Maj 1903. Bernhard Berenson. A Sienese painter of the Franciscan legend. Burlington Magazine, październik, listopad 1903.

Do świeżo co wydanej rozprawy o Sassecie dołącza p. Berenson reprodukcye dziewięciu obrazów mistrza pochodzących z ołtarza, który Sassetta wykonał w r. 1437 do kościoła S. Francesco, w Borgo Sansepolcro. Z obrazów tych tylko jeden był znanym, a mianowicie „mistyczne zaślubiny św. Franciszka z ubóstwem", znajdujący się w galeryi w Chantilly i zapisany tam dotąd jako dzieło Sana di Pietro. Obraz ten należał w r. 1837 do kollekcyi ks. Demidowa, a w r. 1879 przeszedł w posiadanie ks. d'Aumale. Środkowy obraz ołtarza przedstawiający koronacyę św. Franciszka zdobił jeszcze przed sześćdziesięciu laty zbiór Lombardiego we Florencyi, ale później zaginął.

Obecnie przybywa ośm obrazów z owej ankony illustrujących legendę o św. Franciszku. Są one prawdziwem objawieniem w sieneńskiej sztuce. Sześć z nich znajduje się u p. Chalandon w Château Beaumont (Loire et Cher), jeden w zbiorze hr. de Martel w Paryżu, a jeden, a mianowicie „glorya św. Franciszka" u samego p. Berensona.

W ten sposób przedstawia nam się Sassetto pierwszym po Gioccie artystą, który traktował legendę św. Franciszka na szersze rozmiary.

P. Berenson przyznaje jednak bezwzględnie wyższość co do artystycznego pojęcia scen z żywota Poverella sieneńskiemu artyście, który umiał w swych obrazach dostroić się do wysokości mistycznych pojęć religijnego reformatora, przenieść się w ów świat nieziemski, którego realny Giotto nie rozumiał.

Giotto w swych freskach przedstawiających żywot św. Franciszka, tak w Asyżu, jak we Florencyi nie umie się wznieść na wyżyny religijnego mistycyzmu, zanadto trzyma się rzeczywistości, aby módz oddać franciszkańską legendę. Obrazy Sassetty tchną wonną wiosenną atmosferą Fiorettów i są wierną illustracyą żywota świętego, który napisał Tomasz da Celano.

Św. Bernardyn wznowił w Sienie ideały Poverella a Sassetta umiał się niemi przejąć.

Obrazy dotąd nieznane przedstawiają spotkanie się młodego Franciszka z ubogim rycerzem, któremu święty dał pyszne swe szaty przygotowane na wyprawę wojenną Gauthiera de Brienne, scenę, jak święty zrzeka się swego dziedzictwa, opowieść o wilku z Gubbio, o audyencyi u sułtana, akt zatwierdzenia zakonu franciszkańskiego przez Honoryusza III, chwilę, kiedy św.

Franciszek otrzymuje stygmaty, tudzież śmierć świętego i jego gloryfikacyę.

Sądząc według rycin, które p. Berenson dołącza do swej rozprawy, to do najbardziej natchnionych, najpiękniejszych kompozycyj należą: stygmatyzowanie św. Franciszka i glorya. W obydwu tych obrazach umiał artysta tak uduchowić postać świętego, jak żaden dotąd artysta.

Prześliczne, jako kompozycye są obrazy przedstawiające zrzeczenie się dziedzictwa i scenę przed sułtanem, gdzie n. p. twarz i cała postać wschodniego władzcy zdaje się należeć do najmisterniejszych sieneńskich kreacyj.

Mimo to jednem z celniejszych dzieł mistrza i górujących swą oryginalnością nad wszystkie inne obrazy tej seryi pozostają „Mistyczne zaślubiny“ w Chantilly.

Legenda o trzech dziwczętach, które spotkały św. Franciszka i powitały go słowami „bądź pozdrowioną signora Poverta“, stały się tematem tego obrazu. Św. Bonaventura tak bowiem ową legendę objaśnia, że owe dziewczęta były uosobieniem trzech ulubionych cnót Poverella: czystości, posłuszeństwa i ubóstwa.

Ani jednak Bonawentura, ani Tomasz z Celano nie mówią przy tej sposobności o zaręczynach Franciszka z ubóstwem. Połączenie faktu spotkania się świętego z trzema cnotami i mistycznych jego zaślubin po raz pierwszy uderza nas w obrazie Sassetty.

Według sieneńskiej legendy święty szedł pewnego dnia z towarzyszącym mu braciszkiem z Rieti do Sieny. U schyłku dnia znajdowali się wędrowcy w dolinie pomiędzy Campiglia i S. Quirico d'Orcia i tam spostrzegli trzy kobiety.

Obraz Sassetty przedstawia ową chwilę.

W pośrodku doliny, poza którą rysuje się wysoka góra, zbliża się Poverello z drugim zakonnikiem szybkim ruchem do środkowej, do najukochańszej, do „Ubóstwa“ i wkłada jej pierścionek na palec. W postaci świętego pełno życia, oko błyszczy miłością do — ubóstwa.

Narzeczona też odwzajemnia mu się uczuciem, gdy bowiem w wyższej części obrazu trzy mistyczne postacie odlatują unosząc się ponad górami, środkowa tylko, ubóstwo zwraca się ku św. Franciszkowi, jakby na pożegnanie z twarzą pełną tęsknoty, podczas, gdy dwie inne przed siebie spoglądają.



Stefano di Giovanni (Sassetta). Mistyczne zaślubiny św. Franciszka z ubóstwem. Galerya w Chantilly.

Według węglodruku zakładu artystycz. Braun Clément & Co w Dornach w Alzacyi, w Paryżu i w Nowym Yorku.

Trzy te postacie prawie są piękniejsze odlatując aniżeli stojąc na ziemi, tak lekko umiał je artysta oddać w przestworzu.

P. Gruyer w swym wybornym katalogu galeryi w Chantilly utrzymuje, że scena odbywa się w dolinie Tybru, koło Assisi i że budowla na prawo — to Portiuncula. Zupełnie jednak słusznie pisze p. Berenson, że pejzaż wzięty jest z okolic Sieny i że w głębi rysuje się Monte Amiata. Mur na prawo nie jest kościołem, ale bramą miejską w S. Quirico.

Obraz będący własnością p. Berensona przedstawia św. Franciszka w zachwycie, wpatrzonego w niebo, stojącego z rękami rozłożonemi pod prostym kątem tak, że cała postać stanowi niejako znak krzyża. Świętego otacza aureola spleciona z główek aniołów a wokoło głowy jaśnieje napis „Patriarcha pauperum Franciscus".

Stopy Poverella spoczywają na plecach leżącego rycerza w zbroi, który ma przedstawiać ziemską potęgę. Po obydwu stronach siedzą dwie kobiece postacie bardzo realistycznie pojęte, jedna w czarnej szacie z prasą do bicia monety — skąpstwo, druga piękna, strojna, przeglądająca się w zwierciedle — próżność, zmysłowość.

U stóp więc świętego wady ludzkie, nad głową unoszące się w powietrzu znów trzy kardynalne jego cnoty, trzy kobiety w kształcie aniołów: ubóstwo, posłuszeństwo i czystość.

Tak w tej, jak we wszystkich innych kompozycyach, musimy podziwiać Sassetty prostotę w kompozycyi, w rozkładzie osób i piękność linij. Z zamiłowaniem oddaje on niewieście postacie i w tej mierze idzie także w ślady swego mistrza Martiniego.

Oprócz obrazów pochodzących z ołtarza w Borgo Sansepolcro utrzymało się jeszcze kilka bardzo cennych dzieł Sassetty: w kollegiacie w Asciano „Narodzenie Maryi", w Osservanzy pod Sieną „Madonna ze świętymi", w Palazzo Saracini w Sienie „Adoracya magów" i w Cortonie „Madonna w otoczeniu świętych".

Jeden z obrazów Sassetty wywiozła nam już Ameryka, a mianowicie „Pokusę św. Antoniego", obraz znajdujący się w New Hawen, w uniwersyteckim zbiorze Jarvesa. Piękną jego Madonnę posiada także p. Bernard Berenson.

Sporo uwagi godnych obrazów.

Sassetta prowadził bardzo pracowite życie. W latach 1430 do 1432 malował ołtarz do kaplicy św. Bonifacego w sieneńskiej katedrze, na zamówienie Ludwiki, wdowy po znakomitym patrycyuszu Turino di Matteo, który był przez jakiś czas operajem katedry.

W roku 1433 robił krucyfiks do kościoła S. Martino a w trzy lata później ukończył jedno z najpiękniejszych swych dzieł, ową Madonnę w Osservanzy, o której wspomniałem.

Podczas swego pobytu w Umbryi, w Cortonie nie mało Sassetta wywarł wpływu na tamtejszych artystów a w szczególności Buonfigli sporo ma mu do zawdzięczenia. Różami uwieńczone anioły Buonfiglia mają swoich poprzedników w podobnych aniołach Sassetty w Asciano.

Natomiast zaprzeczyć się nie da, że sieneński malarz zapożyczył się tu i ówdzie w szczegółach u Fra Angelika, z którego obrazami się w Cortonie zapoznał. Zapatrzenie się na dominikańskiego mnicha znać osobliwie w „adoracyi magów", w obrazku znajdującym się w Palazzo Saracini.

W ostatnim dziesiątku lat życia pracował Sassetta bardzo wiele w ojczystem mieście, w Sienie. Wymalował wtedy kilka chorągwi do katedry, obraz przedstawiający św. Ambrożego do Osservanzy, św. Bernarda do S. Maria della Scala a nadto „tavoletty" do Bicherny.

W końcu maja r. 1447 polecił mu rząd sieneński ukończyć freski na Porta romana, które trzynaście lat przedtem rozpoczął Taddeo di Bartolo. Dzieło już bardzo postąpiło, gdy artysta malując je na wysokiem rusztowaniu, w zimny dzień w r. 1450 zaziębił się „percosso dal vento marino" i nabawił się ciężkiej choroby, z której się już nie podniósł.

Ostatnie chwile życia przepędził Sassetta w wielkiej nędzy; nie mogąc zarabiać, sprzedał prawie całe swoje mienie, zadłużył się i pozostawił żonę i troje drobnych dzieci bez utrzymania.

Nad freskami w Porta romana pracował jego uczeń Sano di Pietro (1406—1481), jeden z najpłodniejszych artystów, jakich miała Siena.

Był to artysta wielkiego talentu, tylko malował za dużo i posługiwał się uczniami, jak Giovanni di Paulo i Giovanni di Pietro, ludźmi miernych zdolności, którzy uwłaczali jego dobremu nazwisku. Obrazy Sana wychodziły tuzinami z pracowni; w samej



Fot. Alinari.

Sano di Pietro. Madonna z dziecięciem. Akademia sztuk pięknych w Sienie.

sieneńskiej akademii liczymy ich dzisiaj jeszcze trzydzieści, a prócz tego sporo ich po kościołach w Sienie i okolicy. Oczywiście nie wszystkie są równej wartości, bo nie wszystkie sam artysta malował. Do najcelniejszych wszakże w akademii należą: „Wniebowzięcie" z r. 1479, „Koronacya Matki Boskiej" i „Madonna z św. Agnieszką i św. Katarzyną".

Ktoś nazwał Sana sieneńskim Fra Angelikiem; nie powiem, aby to porównanie było trafne, postacie Sieneńczyka bardziej są świeckie, żywotniejsze, szedł on drogą wskazaną przez Martiniego, ale że był bliższym Odrodzenia, więc stał się realniejszym. W niektórych jego obrazach odszczególnia się jego Jezus dziecięcym wdziękiem. O czarnych oczach, jasnych włosach, okrągłej twarzy jest prawdziwie uroczym dzieciakiem. Madonny Sana posiadają jeszcze ową słodycz wyrazu twarzy, ową szlachetność, która była zaletą sieneńskiego pędzla.

Sano wprowadził do sieneńskiej sztuki św. Bernardyna, znaną wychudłą postać mnicha o zapadniętych policzkach, o wklęsłych ustach z powodu braku zębów, trzymającego w rękach tabliczkę ze znakiem Chrystusa. Widywał on go na sieneńskim rynku, oddał go więc z natury, na zamówienie bractwa św. Bernardyna, tudzież dla Bicherny. Najcenniejsze wszakże dla historyi sieneńskich obyczajów są jego dwa obrazy przedstawiające słynnego Franciszkanina, jak stoi na kazalnicy przed zgromadzonymi słuchaczami.

Pędzel Sana nadawał się bardzo do malowania miniatur, to też kościelne księgi, które mistrz ozdabiał, bardzo były poszukiwane.

Fresk mamy po nim tylko jeden, a mianowicie: Madonnę w ratuszu. Szczególnie lubował on się w malowaniu „koronacyi Matki Boskiej", temat ten bowiem dawał mu sposobność nietylko do umieszczenia pięknych postaci kobiet i aniołów, ale i do roztoczenia całej ornamentacyjnej pompy sieneńskiej.

Kazania św. Bernardyna, jego plastyczne opisy mąk piekielnych, sądu ostatecznego, nie mało wpływały na wybór przedmiotów w pracach toskańskich malarzy. Mnożyły się też za jego czasów obrazy przedstawiające sąd ostateczny, który zresztą od dawna pociągał imaginacyę śmielszych artystów.

W sieneńskiej akademii przechował się taki obraz ucznia i współzawodnika Sana di Pietra, Giovanniego di Paulo. Praca

ta wszakże również jak i jego Madonna del popolo w kościele Serwitów nie daje nam o artyście zbyt wysokiego wyobrażenia. Madonna bez wyrazu w twarzy, ozdobiona tylko pysznemi klejnotami, jest raczej jubilerską, aniżeli malarską robotą.

Do szeregu tych artystów idących dawnym torem, do archaicznych Sieneńczyków należy także Neroccio di Bartolomeo, który za młodu pracował wspólnie z Martinim, a po tegoż odjeździe do Urbino (1475) pozostał w Sienie.

Jeden z najnowszych krytyków nazywa go niepoprawnym Sieneńczykiem, a przecież mimo to, że Neroccio studyował przedewszystkiem Szymona Martiniego i Memmiego, miał on dużo charakteryzujących go właściwości.

Neroccio był uczniem Vecchiety, a wpływ tego mistrza, skłaniającego się ku Odrodzeniu, powinien go był już popchnąć na nowe tory. Ale Neroccio widocznie chciał pozostać archaicznym, chciał do dawnych mistrzów być podobnym. Ponieważ jednak do zbyt znakomitych należał indywidualności, więc mimo woli nie umiał być niewolniczym ich naśladowcą, ale wyrobił sobie wcale oryginalne malarskie cechy. W kolorycie bladawe postacie jego, jakby niedokrewne, ale o bardzo szlachetnych liniach. W obrazach Neroccia znajduje się mnóstwo pięknych szczegółów, gdzieniegdzie trochę silenia się na archaizm. W każdym razie należy on do szlachetnych Sieneńczyków dawnego autoramentu.

Najznakomitszem jego dziełem, jakie nas doszło, jest wielki tryptyk w sieneńskiej galeryi z r. 1476. — Ołtarz przedstawia na środkowej tafli Madonnę z dziecięciem a po bokach śś. Michała i Bernardyna. Dwie Madonny Neroccia przechowały się w Palazzo Saracini, a jedna w St. Trinita w Sienie.

Malował on także obrazy dla księcia Kalabryi i dla Benedyktynów w Luce, ale nie wiadomo, gdzie się te dzieła dzisiaj znajdują. Być może, że jednem z nich jest Madonna, będąca własnością muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie, ładny, dobrze utrzymany i typowy obraz Neroccia, który w reprodukcyi tutaj podajemy.

Fresku na większą skalę Neroccio po sobie nie pozostawił, jeden tylko jego ścienny obraz istnieje, także Madonna z dziecięciem, w Palazzo pubblico w Sienie, w korytarzu pomiędzy Sala di Balia a Sala Monumentale.



Fot. Seebald Kraków. Heliogr. J. Löwy w Wiedniu.

MADONNA.

NEROCCIO DI BARTOLOMEO LANDI.

(MUZEUM XX. CZARTORYSKICH W KRAKOWIE.)



Fot. Alinari.

Matteo di Giovanni: „Rzeź niewiniątek“ w S. Agostino w Sienie.

Jak większa część współczesnych mu malarzy w Sienie, tak i on dał rysunek do graffitów na posadzce katedry, a mianowicie jemu przypisać należy znajdującą się tam Sybillę Hellespontyńską.

Z Mateuszem di Giovanni di Bartolo, zwykle Mateuszem da Siena zwanym, dobiega stara szkoła sieneńska do swych kresów, ale dobiega świetniej i zaszczytniej, aniżeliby się tego po upadającej szkole malarskiej spodziewać można.

Matteo należał do bardzo znakomitych talentów i pozostawił nam kilka prawdziwych klejnotów w sztuce XV wieku. Syn kupca z Borgo San Sepolcro, urodził się około r. 1420 i żył do r. 1495.

Niezwykle wykształcony, znał wybornie nowe artystyczne prądy a zaprzyjaźniony z Franciszkiem di Giorgio Martinim, dużo od niego skorzystał. Zdaje się, że Martini zachęcił go do studyowania klasycznej sztuki i niemieckich drzeworytów.

W czasach jego działania najważniejszym politycznym faktem, który umysły poruszał, były zwycięstwa hord tureckich nad europejskimi ludami. Opowiadano sobie o strasznych okrucieństwach, jakich się Turcy dopuszczali, o mordowaniu przez nich kobiet i dzieci.

Osobliwie oblężenie i zburzenie Otrantu 11 sierpnia 1480 poruszyło całe Włochy. Popłoch ogarnął umysły, a papież Syxtus IV wydał encyklikę wzywającą miasta włoskie, aby zaniechały wewnętrznych walk, a zwróciły zespolone siły przeciw niewiernym. Alfons, książe Kalabryi, syn Ferdynanda neapolitańskiego, żyjący wówczas w Sienie, miał zostać dowódzcą wielkiej wyprawy przeciw Turkom.

Pod wpływem tych przerażających wieści musiał Matteo malować najdawniejszy swój obraz, który mamy „rzeź niewiniątek“ do kościoła S. Caterina a Formello w Neapolu, znajdujący się dzisiaj w tamtejszem muzeum.

Był on także, jak wielu innych Sieneńczyków, wędrownym artystą, którzy ojczystą sztukę nieśli na Południe.

Ten sam temat „rzeź niewiniątek“ powtarzał Matteo później jeszcze cztery razy. W r. 1471 w kościele Servi, w r. 1482 w S. Agostino w Sienie i w rysunku do graffito na posadzce w Duomo. Jeden nareszcie jego obraz, także ten sam przedmiot przedstawiający, znajduje się w muzeum w Aix, w południowej Francyi.

Wszystkie te obrazy mniej więcej co do kompozycyi do siebie podobne, o pięknem tle architektonicznem, które artysta przejął od Martiniego i o gwałtownej akcyi przechodzącej często w przesadę. Piłat o rysach saraceńskich, w turbanie na głowie, o twarzy wykrzywionej zbrodniczą namiętnością, siedzi na wysokim tronie, wydając rozkazy siepaczom, którzy dzieci mordują. W tłumie matek, dzieci i morderców dużo bywa postaci traktowanych z przesadnym realizmem, jakby szarpanych konwulsyjnem drganiem, ale są w tej ciżbie i figury prawdziwie piękne, mistrzowskie, jak n. p. w obrazie w Servi Marya nieszczęściem znękana, apatyczna już kobieta z dwojgiem dzieci, którejby się Botticelli nie powstydził.

Bardzo zajmującym motywem w obrazie w S. Agostino są kobiety patrycyuszki z rzymskiego towarzystwa, które wraz ze swemi dziećmi przypatrują się z pięknych lóż tragicznej scenie. Artysta wybornie oddał tam rozciekawienie i roznamiętnienie tych młodych widzów, jak gdyby się patrzyli na cyrkowe walki.

Podobno Petruccio zamówił jeden z tych obrazów po strasznej rzezi, w której Cezar Borgia zniszczył całą ludność Kapui. Chciał on pokazać Sieneńczykom, czego się mają spodziewać wrazie, gdyby groźny tyran opanował Rzeczpospolitą.

Innym, aniżeli w tej seryi dramatycznych kompozycyj, jest Matteo w swych religijnych obrazach, w których idzie za sieneńską tradycyą, torem utartym przez Sana di Pietra, Sassettę i Dominika di Bartolo.

Madonna jego z dziecięciem, dwoma świętymi i dwoma aniołami w akademii jest arcydziełem sieneńskiej sztuki. Nic tam niema banalnego, żadnego naśladownictwa, pomimo, że duch civitatis Virginis wieje z całego obrazu. Sieneńczyk w ozdobnem traktowaniu szczegółów, Sieneńczyk w słodyczy i wdzięku swych postaci posuwa się do najwyższego stopnia subtelności w oddaniu świętości wyrazu Madonny i jej otoczenia, tudzież subtelności w kolorycie. Jego angioletti współzawodniczą z dzieciakami Robbiów.

Sporo dzieł Mattea znajduje się w Sienie, ale do najsympatyczniejszych należy obraz z r. 1478 w kościele Dominikanów, przedstawiający św. Barbarę na tronie, jak jej dwaj aniołowie przygrywają niebiańskie symfonie: jeden na skrzypcach, drugi



Fot. Alinari.

Matteo di Giovanni. Madonna i święci. Akademia sztuk pięknych w Sienie.



Fot. Alinari.

Matteo di Giovanni. Św. Barbara u Dominikanów w Sienie.



Fot. Alinari.

Benvenuto di Giovanni. Madonna z dziecięciem i świętymi, w Akademii sztuk pięknych w Sienie.

na mandolinie, a Marya Magdalena i św. Katarzyna przysłuchują się w zachwycie temu koncertowi.

W św. Barbarę i jej towarzyszki tyle artysta wlał uroku, tyle spokoju, że jakaś aureola świętości zdaje się otaczać przedziwne to malowidło.

Za bramą Pispina, w kościele św. Eugenii znajduje się także nadzwyczaj wdzięczny obraz Mattea, przedstawiający św. Rodzinę.

Wielkie jego dzieło należące do tego samego zakresu kompozycyi (z r. 1477) umieszczone jest dotąd na pierwotnem swem miejscu, w ołtarzu małego, niepokaźnego kościołka S. Maria delle Nevi w Sienie. Duży to obraz, osnuty na legendzie rzymskiej o cudzie, który się miał zdarzyć przy budowie bazyliki S. Maria Maggiore.

Madonna spoczywa na tronie, podobnym do owych architektonicznych tronów, jakie malowali starzy Sieneńczycy, a grupy aniołów podają jej kule ze śniegu. Jeden z dzieciaków zbliża się z koszykiem takich kul do Jezusa, który rączkę po ten dar wyciąga. Po bokach stoją poważne, trochę archaiczne postacie św. Piotra i Pawła, a u dołu klęczą św. Ambroży i Katarzyna z Aleksandryi. Obrazki predelli illustrują pobożne podanie.

Obraz ten możnaby uważać za typ religijnych kompozycyj tej epoki: Madonna o łagodnym wyrazie twarzy, trochę sztywna, piękne główki uśmiechających się aniołów, poważne postacie świętych, ugrupowanie bez zarzutu, według wszelkich form sieneńskiego artyzmu. Zanadto wzorowe to malowanie robi wrażenie prawie akademickiej pracy, gdyby w owych czasach o akademickich obrazach mówić było można. Jest tam wszystko, ale niema owej subtelności, która tak pociąga do św. Barbary.

Matteo dostarczył także w r. 1483 rysunku do Samiańskiej Sybilli, w pavimento w Duomo.

Umarł on w. r. 1495.

Pod jego wpływem malował jeszcze Benvenuto di Giovanni, uważany za pośledniejszego artystę, któremu wszakże wielu pierwszorzędnych malarzy mogłoby pozazdrościć jego ołtarza, znajdującego się w sieneńskiej galeryi. Jest to znów Madonna w otoczeniu przygrywających jej aniołów i świętych.

Najsłynniejsze dzieło Benvenuta: „św. Katarzynę i Grzegorza XI w drodze do Rzymu“ posiada galerya szpitala della Scala.

Syn Benvenuta, Girolamo (ur. 1470) kończy ten poczet artystów „starej daty“, szereg sieneńskich quatrocentystów. Jego „Wniebowzięcie Matki Boskiej“ w kościele Fontegiusta nie jest dziełem bez zasługi.

III.

Ku końcowi XV wieku malarstwo sieneńskie stawało się przestarzałem wobec florentyńskiej sztuki, malowanie kościelnych obrazów Girolama di Benvenuto albo Andrzeja di Niccolo nie wystarczało potrzebom społeczeństwa. Petruccio do przyozdobienia swego pałacu, kardynał Francesco Todeschini do fresków biblioteki Piccolominich zaczęli powoływać obcych artystów. Wszystkie miasta wokoło, nie mówiąc już o Florencyi, szczyciły się nowemi freskami. Piza prześcignęła wszystkie inne malarskie ogniska swojem Campo santo, Orvieto zdobiło swoją katedrę, w Arezzo Piero degli Franceschi pracował w kościele Franciszkanów.

Siena była od dawna zazdrosną o swoją sztukę i niechętnie udawała się do obcych artystów, a gdy ją teraz okoliczności do tego zmusiły, zwróciła się do swojej siostry w sztuce, do Umbryi, która jej dużo zawdzięczała w artystycznym rozwoju. Duchem i techniką pokrewne malarstwo umbryjskie najlepiej rozumiano w Sienie.

Początek w tej mierze zrobił klasztor benedyktyński w Monte Olivetto Maggiore. Utworzyło się tam ognisko sztuki, które się tem stało dla Sieny, czem Campo Santo dla Pizy, albo katedra dla Orvieto. W r. 1497 został wybrany w tym klasztorze generalnym opatem Fra Domenico Airoldi da Lecco, człowiek wielkich zasług. Chciał on ozdobić wspaniałe chiostro klasztorne i sprowadził tam Łukasza Signorellego z Cortony, ucznia Piera della Francesca. Signorelli urodził się w r. 1441, a więc był wówczas starszym człowiekiem i wsławił się już swemi pracami w Loreto, a przedewszystkiem w Syxtynie (1478), gdzie mu przypadło za zadanie oddać czyny i śmierć Mojżesza. Signorelli ozdabiał także freskami pałac Petruccia, gdzie zaś pracował pierwej, czy w Monte Olivetto, czy w Sienie, nie wiemy, prawdo-

podobnie mniej więcej równocześnie (1497—98) w obydwu miejscowościach.

Signorelli był bardzo poważną osobistością, nie należał do tej lekkiej gildy malarskiej, która w Rzymie rej wodziła. Własny swój portret wymalował w jednym z fresków katedry w Orvieto. Stoi on tam silny, duży mężczyzna w fałdzistym płaszczu, z założonemi poniżej piersi rękami, jakby wrósł w ziemię. Przeciw jego woli nikt go nie poruszy, z twarzy przebija dzielny charakter, człowiek to pełen energii i zacności. Włosy ma długie, spadające aż po ramiona, na głowie biret, mocno na lewe ucho pochylony. Powiedziałbym, że to raczej architekt, inżynier, człowiek, który rozkazywać umie a nie malarz.

Do domu, do swojej ulubionej Cortony wracał on często, szanowano go tam i lubiono. Piastował przez dłuższy czas poważny urząd miejski priora, jeździł w poselstwach swej gminy do Florencyi, należał już jako starzec do deputacyi, która imieniem Cortony powitała w r. 1512 wracających z wygnania Medyceuszów.

Była to jedna z najcharakterystyczniejszych, najbardziej znaczących artystycznych postaci XV wieku, a jak Quercia poprzedzał rzeźbiarza Michała Anioła, tak bez Signorellego niebyłoby Michała Anioła malarza.

Opat Olivetanów polecił Signorellemu ozdobić ściany wielkiego chiostra klasztornego od wejścia na lewo freskami, przedstawiającemi fakty z życia św. Benedykta. Artysta więc podzielił długą ścianę na duże pola, a przez krótki czas swego pobytu w klasztorze namalował aż dziewięć obrazów. Stosunkowo dobrze się jeszcze te freski zachowały, gdzieniegdzie tylko kolory poczerniały głównie z tego powodu, że artysta używał farb mineralnych.

Co przedewszystkiem w tych freskach uderza, to szeroka skala talentu Signorellego, łatwość z jaką traktował heroiczne i rodzajowe tematy. Któryś z krytyków sztuki powiedział, że Signorelli powinien był zawsze malować mnichów i żołnierzy, gdyż żaden z artystów nie umiał tak oddać charakterów tych dwóch klas społeczeństwa i sprzeczności, jakie pomiędzy niemi panują.

Spostrzeżenie to może i prawdziwe w Monte Olivetto, gdzie sceny z życia św. Benedykta nasuwały mu pod pędzel najwięcej mnichów i żołnierzy, ale Signorelli umiał każdy temat z równym

oddawać artystycznym talentem, a czy to mnich, czy piękna dziewczyna z ludu zamieniała się pod jego ręką w dzieło pełne artystycznego poczucia i rzemieślniczej prawie sumienności.

Do takich heroicznych, wojskowo-mniszych obrazów należą przedewszystkiem dwie sceny z zetknięcia się świętego z najeźdzcami Włoch, z Gotami. Jedna z nich wielce charakterystyczna, jak Benedetto wita króla Gotów Totilę i przyszłość mu przepowiada, druga, jak przyjmuje Rigga, jednego z dowódzców Gotów. Są to obrazy obozowe, pełne ruchu, przepysznych wojskowych figur, pięknych koni, śmiało i silnie rysowanych o kolorycie jędrnym, odpowiadającym przedmiotowi. Wszędzie przebija się energia artysty i łatwość, z jaką rzecz oddaje.

Zupełnie odmienny duch panuje w innych dwóch obrazach traktowanych nowelistycznie, z humorem, pełnych rzetelnego realizmu i bystrego ducha spostrzegawczego.

Reguła św. Benedykta zakazywała mnichom jadać poza klasztorem bez pozwolenia przełożonego. Otóż dwóch Benedyktynów nie stosując się do ścisłego przepisu, poszło do gospody, zasiadło przy stole i jednemu z nich wybornie tam smakuje. Drugi, mniej śmiały, ma jeszcze pewne wyrzuty klasztornego sumienia i spogląda na swą szklankę czerwonego wina, czy ją wypić, czy nie? Wkrótce się wszakże pić ośmieli, bo stojąca obok niego kobieta, szynkarka, już mu drugą szklankę napełnia białem winem. Smukła, przystojna dziewczyna niesie półmisek, a druga stojąca przy kominie, zdaje się jakąś piosnkę nucić. Domowy koncert podczas obiadu. W głębi, w drzwiach otwartych stoi młodzieniec, może syn szynkarki na czatach, czy przypadkiem ksiądz przeor nie idzie.

Temat jakby stworzony dla monachijskiego malarza z naszych czasów, Grütznera.

W całym obrazie znać, że Signorelli był uczniem Piera della Francesca, tyle tam światła, tyle przestrzeni, tyłe powietrza. Ci Umbryjczycy: Piero della Francesca i Veneziano, który się z Północy do Umbryi przesiedlił, to prawdziwi malarze światła i przestrzeni, plain — airzyści Odrodzenia a ścisły i zwięzły z natury Signorelli musiał się od nich nauczyć tej swobody.

Dziewczyna niosąca półmisek pełna umbryjskiej gracyi: przekrzywienie głowy, giętkość kibici, drapowanie się spodnicy, wszystko przypomina Perugię.

Podobnej treści jest inny obraz, jak Benedetto karci pielgrzyma, który post złamał.

Pielgrzym w drodze do klasztoru spotyka podróżnego, którego ubiór zwraca już uwagę. Ma on jedną łydkę obnażoną i cały jakiś dziwaczny, nie wzbudzający zaufania. Oczywiście szatan to, Mefisto. Pielgrzym wszakże nie umiał odróżnić dyabła od człowieka, dał się namówić do jedzenia mięsa. Obraz Signorellego przedstawia nam, jak w głębi na dalszym planie, ci dwaj weseli towarzysze smacznie jedzą i piją. Ale biedny pielgrzym nie myślał, że spotka św. Benedykta i że go czeka ostra admonicya. Trzecia scena obrazu, to św. Benedykt z kilkoma mnichami a u jego stóp klęczący pielgrzym, proszący o przebaczenie. Wszystko to bardzo sympatycznie lekko przedstawione a Mefisto oczywiście kuleje, podobnie, jak i ten późniejszy jego imiennik, który czyha na duszę biednej Graetchen.

Signorelli lubił humorystycznie przedstawiać szatana a do jego najlepszych pomysłów należy owa młoda kobieta, którą dyabeł porywa na jednym z fresków orvietańskich.

Tam, gdzie w chiostro w Monte Olivetto znajdował się dziewiąty obraz, wybito duże drzwi z czasem i zaledwie mały ślad pozostał z fresku słynnego mistrza.

Dlaczego Signorelli przerwał swą pracę w Monte Olivetto, nie wiadomo; w r. 1499 zajęty on już był malowaniem fresków w Capella della Madonna di S. Brizio w Orvieto, jednem z największych dzieł, jakie po nim pozostały. Zrazu miał tę kaplicę ozdabiać Fra Angelico, ale gdy Dominikanin jakoś powoli zabierał się do pracy i tylko małą część fresków wymalował, rada zarządzająca budową katedry oddała dalszą część robót Signorellemu. W sześćdziesiątym jeszcze roku życia mistrz to największe, najznakomitsze swe dzieło wykonał, dzieło, w którem się w zupełności rozwinął jego wielki talent.

Kardynał Francesco Todeschi Piccolomini chciał ozdobić freskami Librerię właśnie w chwili, kiedy młody umbryjski malarz Bernardino di Betto, którego z powodu niskiego wzrostu Pintoricchiem, malarskim karzełkiem przezwano, ukończył swe freski w apartamentach Borgiów w Watykanie (1494—95) i w Spello.

Libreria zbudowana po r. 1492 była już ozdobioną przez jakiegoś miejscowego artystę, ale to malowanie widocznie się nie udało, skoro Piccolomini postanowił salę przemalować. Lepiej

od początkowych fresków wypadły piękne szafy na książki, które robił Antonio Barili (1495—96) i krata z bronzu Giacoma Ormanni.

W szafach Barilego przechowane są księgi łacińskie, spuścizna po Piusie II, tudzież nieoceniony zbiór ksiąg kościelnych z miniaturami Sana di Pietro, Liberala di Verona, Girolama da Cremona i Florentyńczyka Piotra Rosellego, które w znacznej części pochodzą z Santa Maria della Scala i z San Bernardino dell'Osservanza.

Kardynał, człowiek wysokiej artystycznej kultury, chciał, aby freski co do piękności odpowiadały rzeźbom Marriny. Jemu zawdzięcza Siena posiadanie owych trzech Gracyj, prześlicznej marmurowej grupy starożytnej, która do dziś dnia zdobi Librerię. Kazał on ją przewieźć ze swego mieszkania w Rzymie do ojczystego miasta.

Freski Pintoricchia w apartamentach Borgiów nie dawały Piccolominiemu spokoju. Papież był z nich bardzo zadowolony a osobliwie z owych grotesk, któremi Pintoricchio sklepienia ciemnych komnat rozweselił. Komnaty wychodzą bowiem na zaciszne podwórze Watykanu, na północ, słońca tam nigdy nie widać, trzeba więc było sklepienia rozpogodzić, aby mieszkanie zbyt ponuro nie wyglądało. Do tego szczególnie nadawały się owe wesołe ornamenty, pełne życia, które także Rafael w swych loggiach zastosował.

Piccolomini chciał mieć sklepienie swojej Librerii w podobny sposób malowane a ściany ozdobione najważniejszemi scenami z życia Piusa II. Powołał więc Pintoricchia.

Według intencyi kardynała miało być dziesięć obrazów illustrujących żywot Piusa, dość dużo jak na historyę papieża, który największe swe zwycięstwa odnosił pracą literacką! W tej mierze ułożono dla artysty krótki szkic najważniejszych wypadków z życia Piusa, zestawiony zapewne na podstawie biografii papieża, którą napisał Jan Antoni Campana. Campana, sekretarz i nadworny poeta Piusa, żył w przyjacielskich stosunkach z kardynałem siostrzeńcem a kardynał musiał bez wątpienia znać tę biografię, która później w r. 1495 wyszła w zbiorowych dziełach Campana. Epopea więc Pintoricchia miała swój literacki początek.

W kontrakcie z 29 czerwca 1502 r. zobowiązał się Pintoricchio,



Fot. Alinari.

Pintoricchio. Portret rycerza rodyjskiego w katedrze w Sienie.

że w czasie robót w Librerii nie rozpocznie żadnych innych prac ani w Sienie ani gdzieindziej i że tak kartony do obrazów jak i same freski wykona własnoręcznie.

Ozdobienie sklepienia i pilastrów przedzielających obrazy powierzono uczniom artysty według jego rysunków. Rozpoczęli oni swą pracę przed sierpniem r. 1503.

Już ze względów technicznych nie mógł się Pintoricchio brać do roboty obrazów, zanim uczniowie swego malowania nie ıkończą.

W tym czasie jednak zaszły ważne wypadki. Francesco Piccolomini został 22 września 1503 papieżem, przybrał imię Piusa III, ale zaledwie trzy tygodnie rezydował na stolicy apostolskiej, gdyż umarł już 18 października tego samego roku.

Zdaje się, że po jego śmierci prace około Librerii na jakiś czas przerwane zostały. Pintoricchio musiał czekać na rozwikłanie spraw spadkowych po papieżu i mógł się zająć innemi zamówieniami.

Zarząd katedry powierzył mu ozdobienie kaplicy św. Jana. Tam go widzimy pracującego w r. 1504. Wymalował on szybko z pomocą swych uczniów aż ośm obrazów, za które już 23 sierpnia otrzymał 700 funtów. Niestety z tych obrazów pięć tylko pozostało, trzy inne przemalował w r. 1608 Francesco Rustichi zwany Rustichinem.

Freski kaplicy są słabszemi dziełami, do których mistrz widocznie podawał tylko rysunki, pozostawiając uczniom ich wykonanie. Kompozycye obrazów noszą jednak najzupełniej cechy Pintoricchia, a „Narodzenie św. Jana Chrzciciela“ podobnem jest w układzie do jego „Narodzenia Panny Maryi“ w S. Maria del Popolo w Rzymie. W obrazie „św. Jan każący w pustyni“ zdaje się być główna postać pracą samego Pintoricchia.

Jemu także przypisać należy dwa freski w kaplicy przedstawiające młodszego i starszego rycerza. Mają to być portrety Alberta Aringhierego, rycerza rodyjskiego, który w latach 1481 do 1498 był rektorem budowy katedry i dobrze się około niej zasłużył. Za niego wykonane zostały wewnętrzne ozdoby kopuły, tudzież fryz z głowami papieży.

Osobliwie portret starszego rycerza, klęczącego na tle wspaıałego pejzażu, należy do najlepszych prac Pintoricchia.

Oprócz obrazów malował artysta w kaplicy także ozdoby,

w czem mu pomagał a mianowicie w gipsowych ornamentach Antonio Barili.

W czasie swych zajęć około kaplicy św. Jana malował Pintoricchio także dwa obrazy do kościoła Franciszkanów, które się spaliły w r. 1655.

Roboty nad sklepieniem i przedziałami ścian w Librerii zostały jak się zdaje ukończone w ostatnich miesiącach r. 1504 a z początkiem r. 1505 mógł się Pintoricchio zabrać do malowania obrazów. Praca ta trwała dość długo, bo aż do r. 1509. Artysta w następujący sposób opowiedział epopeę sieneńskiego papieża.

Na pierwszym obrazie Eneasz Sylwiusz, piękny młodzian, w olbrzymim z fantazyą włożonym na głowę kapeluszu, wyjeżdża w licznym orszaku na koncylium w Bazylei. Okręty stoją w pobliskim porcie w Piombino, tęcza rozpięta na horyzoncie zdaje się zapowiadać szczęśliwą przyszłość. Układ tej sceny zapożyczył artysta u Dominika di Bartolo z tegoż „Wizyty biskupiej" w szpitalu della Scala. Dużo tam ruchu, świetne ubiory, rzędy na koniach, hart na smyczy, trzebaby przypuszczać, że dom magnacki, z którego Eneasz wyjeżdżał, pełen był dostatków, co wszakże nie zgadzało się z prawdą.

Dwa fakty z życia Eneasza: przyjęcie go na dworze króla Jakóba szkockiego i uwieńczenie, jako znakomitego poety w Frankfurcie posłużyły za treść do następnych fresków.

W r. 1450 został Eneasz arcybiskupem sieneńskim, więc oczywiście intronizacya na księcia kościoła musiała być także przedstawioną.

Jako arcybiskup sieneński błogosławił Piccolomini zaręczającej się parze: cesarzowi Fryderykowi III i Eleonorze portugalskiej. Do dziś dnia jeszcze znajduje się za bramą Camollia na kamiennym słupie tablica na pamiątkę owego historycznego faktu, ozdobiona herbami cesarstwa, Portugalii, Sieny i Piccolominich.

Pintoricchio przedstawił tę scenę w sposób, w jaki Perugino, a za nim Rafael malowali zaręczyny Matki Boskiej. Na pierwszym planie, w środku, zaręczająca się para podaje sobie ręce a za nią stoi błogosławiący ją Piccolomini. Po obydwu stronach liczny, świetny orszak. Całość jest obrazem dekoracyjnym: cesarz i Eleonora w pysznych, od złotych haftów lśniących sza-



Fot. Alinari.

Pintoricchio. Spotkanie Fryderyka III z narzeczoną Eleonorą Portugalską. Fresk w Librerii Piccolominich w Sienie.

tach; piękne kobiety otaczają narzeczoną, butne rycerstwo towarzyszy cesarzowi.

W dalszych obrazach opowiada artysta, jak Kalikst III nadaje Eneaszowi godność kardynalską, jak później Piccolomini papieżem zostaje, jak Pius II zbiera kongres w Mantui celem uchwalenia wojny krzyżowej przeciw Turkom. Dziesiąty fresk przedstawia kanonizacyę św. Katarzyny i z tego względu bardzo jest zajmujący, że według tradycyi pomiędzy postaciami tam oddanemi znajdują się portrety Rafaela i Pintoricchia. Rafael trochę podobny do innych portretów stoi na lewo przy kolumnie, trzymając świecę w ręku; Pintoricchia poznać trudno, jeżeli się ma w pamięci jego autentyczny portret znajdujący się w Spello. Przedstawiony jest on tutaj jako poważny, sympatyczny mężczyzna, z długą brodą, po którym nie możnaby się domyśleć, że go za młodu „karzełkiem" przezwano.

Czy Rafael bawił w Sienie, na to nie mamy najmniejszego dowodu. Pintoricchio musiał poznać Rafaela w latach 1499—1502 w Perugii i być może, że kilka szkiców i rysunków młodego umbryjskiego malarza zużył w swych kopozycyach w Librerii. Gdy Pintoricchio malował w Sienie, miał lat 50 i był znanym mistrzem, podczas gdy o Rafaelu jeszcze nie zbyt wiele mówiono.

Agostino Chigi, trzeci wielki mecenas sztuki w Sienie obok kardynała Piccolominiego i Petruccia, pisał w listopadzie 1500 do swego bratanka Mariana, że „Perugino jest najznakomitszym mistrzem malarskim we Włoszech i że z wyjątkiem Pintoricchia, jego ucznia, żaden artysta nie zasługuje na zaszczytną wzmiankę".

Później, gdy Rafael rósł w sławę, chciano mu oczywiście przypisać przynajmniej część fresków Librerii.

W czasie pobytu Pintoricchia w Sienie, Rafael bawił gdzieindziej. W r. 1504 malował „zaślubiny Maryi Panny" dla Città di Castello a w latach 1505—1509 także innemi pracami był zajęty.

W dziesiątym wreszcie obrazie widzimy Piusa II błogosławiącego zebranym krzyżowcom. Przed papieżem klęczy Christoforo Moro, doża wenecki.

Obok tej świetnej illustracyi żywota Piusa II, wymalował Pintoricchio jeszcze obraz jedenasty, już na cześć fundatora kaplicy Piusa III (1504). Fresk ten, umieszczony nad wejściem Librerii, przedstawia koronacyę Piusa III i należy do najlepszych całej

seryi. W głębi, we wspaniałej loggii odbywa się akt uroczysty, po bokach stoją kardynałowie na pierwszym planie, u dołu ulica, tłum; trębacze uderzają w fanfary, gwardziści papiescy lud wstrzymują. Scena ożywiona, chociaż bardzo dekoracyjnie pojęta, podobna do scen w nowożytnych operach. Oczywiście nie brakuje tam i owej oryentalnej postaci Turka w turbanie, którego niemal na każdem fresku odnaleźć można. Ówcześni malarze, chcąc barwnemi ubiorami obraz ożywić i wprowadzić jakąś zamorską figurę, stale umieszczali w swych kompozycyach mężczyznę w zawoju, Turka, który wtedy był zawsze na myśli, jako postrach chrześciańskiej Europy.

Pomiędzy postaciami tego obrazu, w którym artysta odportretował sporo współczesnych sieneńskieh osobistości, ma się znajdować także portret Pandolfa Petrucciego. Tizio utrzymuje, że jest nim ów brodaty mężczyzna z małym psem, który z pewnem lekceważeniem odwraca się od papieża.

Freski w Librerii są nieocenionym skarbem pod względem historyi obyczajów, towarzyskiego zachowania się i ubiorów. Do przepisów „savoir vivre", które nam dał Castiglione w swoim „Corteggiano", nie możnaby znaleźć pyszniejszych illustracyj. Widzi się tutaj, jak ludzie Odrodzenia się ruszali, jak siedzieli na koniu, jaką wagę przywiązywali do pysznego stroju, do klejnotów, do bogatych rzędów; jak się zachowywali na dworze, jak w podróży; jakie pozy przybierali w rozmaitych towarzyskich okolicznościach. Przemawia tutaj do nas świat zupełnie inny od naszego, może więcej zbliżony do XVIII wieku co do układności, ale zdrowszy i bardziej rycerski.

Pintoricchio jak wszędzie tak i tutaj okazał nadzwyczaj dużo talentu dekoracyjnego. Ściany podłużnej sali podzielił smukłemi słupami na pola, w których się obrazy znajdują. Na kapitelach spoczywa nibyto gotyckie sklepienie, wypełnione we wszystkich swych częściach groteskami. — Ale też i same obrazy noszą przeważnie cechę dekoracyjną. Z wyjątkiem może kilku postaci, pomiędzy które i Eleonorę portugalską zaliczyć trzeba, prawie wszystkie inne powierzchownie traktowane, bez głębszego wyrazu w twarzy.

Gdyby się chciało dochodzić, zkąd reżyserowie późniejszych przedstawień scenicznych brali pierwotne pomysły do swych grup teatralnych, to kto wie, czybyśmy nie doszli do Pinto-

ricchia i Rafaela, jako artystów, którzy dla nich byli nauczycielami.

Libreria zawdzięcza znaczną część swej sławy świetności dekoracyjnej i nadzwyczaj dobrej konserwacyi fresków. Wchodząc tam, zdaje się, że zaledwie może lat kilkadziesiąt upłynęło od czasu, jak artyści ową salę opuścili, tak świeżo freski wyglądają.

W pracy około Librerii pomagali Pintoricchiowi Eusebio di S. Giorgio i Matteo Balducci, ten ostatni artysta niepospolitego talentu. Większa część jego obrazów znajduje się dotąd w galeryi pałacu Saracini, bogatej w cenne dzieła sieneńskiej szkoły. Morelli przypisuje mu bardzo sympatyczny, chociaż na dawny sposób malowany obraz w S. Spirito, przedstawiający Madonnę powstałą z grobu i unoszącą się w mandorli utworzonej z główek aniołów na tle tak starannie malowanego pejzażu, jak gdyby wyszedł z pod pędzla jakiego medyolańskiego artysty. U stóp Madonny stoi para świętych. Madonna pełna wdzięku składa ręce do modlitwy, przemiłe angioletti otaczają ją wokoło, całość jest prawdziwą perłą sieneńskiego malarstwa.

Około r. 1505 rozpoczął Magnifico budowę swego pałacu, którą — jak wspomniałem — prowadził jego ulubiony architekt Giacomo Cozarelli. Pałac ukończono około roku 1509 albo 1510 i ozdobiono pysznemi freskami. Do najpiękniejszych należała sala z malowidłami Pintoricchia, Signorellego i Gengi, z posadzką z majoliki, której resztki znajdują się w muzeach w Kensington i w Luwrze. Snycerskie roboty z drzewa wykonał Antonio Barili.

Dwa freski Gengi z tej sali utrzymały się w sieneńskiej akademii; Signorellego „tryumf niewinności“ dostał się do galeryi narodowej w Londynie. Znaczna część fresków na sklepieniu sali dotąd istnieje, przykryta sufitami pokojów mieszkalnych a sieneńscy lubownicy sztuki starają się, aby ów dom Petruccia, będący własnością prywatną, zakupić i te freski odkryć. Mają one być częścią mitologicznej, częścią alegorycznej treści, jak tryumf pokoju, z pysznym wozem zaprzężonym w dwa lwy.

Do najpiękniejszych z utrzymanych fresków należy podobno Pintoricchia historya Penelopy, z bardzo piękną postacią homerowskiej bohaterki. Jeden obraz z tego cyklu znajduje się także w galeryi narodowej w Londynie.

Pintoricchio tak sobie upodobał w Sienie, że od czasu, jak go

sprowadził kardynał Piccolomini, od r. 1502 osiadł tam i mieszkał do końca życia w r. 1513. „Obrał on sieneńską ojczyznę za własną“, wyraził się w jednej z suplik wniesionych do rządu. W r. 1504 kupił kawał gruntu od wdowy po Nerocciu di Bartolomeo, a później otrzymał donacyę dwudziestu morgów pola od gminy Montenassi, zapewne za jakieś prace, o których nic nie wiemy.

Pintoricchio był, jak się zdaje, trochę dziwakiem, co Vasaremu posłużyło do opowiedzenia o nim rysów skąpstwa i chciwości, nie dających się oczywiście sprawdzić. W domu musiał być bardzo nieszczęśliwym, bo od r. 1495 żył z kobietą złego prowadzenia się, z Granią de Nicolo, z którą miał trzy córki: Klelię, Adriannę i Faustynę. Grania zawiązała jednak w Sienie stosunek z żołnierzem gwardyi miejskiej Gerolamem di Polo, zwanym „Paffa“, a zdaje się, że Faustyna, urodzona niedługo przed śmiercią Pintoricchia w r. 1510, była córką Pola.

Artysta umiał sobie wynagrodzić płochości żony, oddawał jej piękne za nadobne; miał bowiem z inną Sieneńką dwóch synów, jednego o szumnem imieniu Juliusza Cezara w r. 1506 i drugiego Kamilla — Juliana.

Według wiarogodnych świadectw nie był on Apolinem: mały, o nikłej postaci a do tego głuchy tak, że mu dano przezwisko „Sordicchio“.

Smutne miał artysta ostatnie chwile swego życia. Sigismondo Tizio, proboszcz parafii św. Wincentego, gdzie Pintoricchio mieszkał, opowiada w swej historyi Sieny, że podczas, gdy malarz leżał ciężko chory, żona dom zamknęła i opuściła męża, aby pójść ze swoim Paffą na spacer. Sąsiadki słyszały jęki biedaka, który cierpiał głód i pragnienie.

Artysta umarł 11 grudnia 1513 a mimo, że Grania tak źle się z nim obchodziła, zapisał jej legat 300 florenów, ustanawiając dziedziczkami majątku swe trzy córki. Wdowa jednak roztrwoniła spuściznę i wydała jedną z córek za swego kochanka.

Nawet uczciwego pogrzebu mu sprawić nie chciała. Pintoricchio wyraził życzenie, aby był pochowanym w S. Francesco, gdzie się znajdowały dwa jego najpiękniejsze obrazy. Dla Grani pogrzeb u Franciszkanów był za kosztowny, tak, że Tizio przez pamięć dla wielkiego artysty pogrzebał go w swoim małym kościele.

IV.

Kupcy, ajenci domu handlowego Giulia i Antonia Spannocchich namówili w r. 1501 młodego malarza Antoniego Bazzi w Medyolanie, aby przybył do Sieny. Czy mieli już w tej mierze jakie z domu polecenie, nie wiadomo; to pewna, że w Sienie, która wówczas trochę odetchnęła po ciągłych domowych wojnach, było potrzeba zdolnego artysty.

Bacci miał zaledwie lat 24, jak do Sieny przyjechał: bardzo przystojny, wesoły, pełen humoru, skłonny do śmiechu, trochę lekkomyślny, dobry towarzysz, kipiący życiem i talentem. Syn zamożnego szewca z Vercelli urodził się w r. 1477. W trzynastym roku życia oddał go ojciec do miejscowego malarza Marcina de Spanzotti na lat siedm na naukę. Aktem notaryalnym z dnia 28 listopada 1490 zobowiązał się nasz majster szewski zapłacić artyście pięćdziesiąt florenów medyolańskich i zwrócić wydatki na chłopca w tym czasie łożone pod warunkiem, że Spanzotti nauczy go malować w zwykły sposób i na szkle, tudzież wyćwiczy w innych sztukach, które umie.

Szkoła malarska w Vercelli była już znaną od połowy XV wieku a później bardzo zasłynęła. Założył ją Boniforto Oldoni, uczeń albo towarzysz Wincentego Foppy, rzec można pierwszego medyolańskiego malarza większego wpływu. W pawijskiej Certozie, w Bergamo sporo się utrzymało znakomitych dzieł Foppy. Był to sumienny, pełen talentu artysta. Uczeń Oldoni przejął zalety mistrza, gdyż z jego szkoły wyszedł tak znakomity malarz, jak Gaudenzio Ferrari, a nadto poważni artyści, jak Giovenoni i Lanino.

Przyciągnięty dobrem imieniem Oldoniego, przybył doń na naukę także młody chłopak Marcin de Spanzotti, pochodzący z rodziny malarskiej, osiadłej w Casal Montferrato. Marcin pozostał już na zawsze w Vercelli i po śmierci Oldoniego był tam najbardziej znanym artystą. Dwa jego obrazy przechowały się do dziś dnia, jeden w kościele św. Antoniego w Casale, drugi uważany przez dłuższy czas, jako dzieło Ferrarego, w kościele parafialnym w Grignasco.

Spanzotti musiał być dobrym człowiekiem, Giovan Antonio Bazzi wytrwał bowiem u niego lat siedm, aż do r. 1497, poczem udał się do Medyolanu, aby tam uzupełnić swą naukę

a zapewne i szukać zarobku. Ze szkoły w Vercelli zaczęło wychodzić wielu malarzy, którzy nie mogli w miejscu znaleźć zajęcia. Szli po największej części do Piemontu i do miast Lombardyi.

Giovan miał także i rodzinne powody do opuszczenia Vercelli, gdyż matka jego Angelina, wówczas już wdowa i opiekunka dwóch synów, bardziej lubiła starszego Mikołaja, trwoniciela ojcowskiego dobytku. Matka się też do tego przyczyniła, że scheda przypadająca Janowi z jego krzywdą Mikołajowi sprzedaną została.

Czy Antonio był przez jakiś czas zajęty w pracowni Leonarda da Vinci, nie wiadomo, dość, że od roku 1498 aż do grudnia 1501 musiał bawić w Medyolanie i ulegać wpływowi tamtejszych mistrzów.

Z Medyolanu do Sieny — taka podróż nie sprzeciwiała się ówczesnemu artystycznemu poczuciu — bo Medyolan był tem dla malarstwa Odrodzenia, czem Siena dla sztuki XIII i XIV wieku. Tam i tutaj miało malarstwo wspólne właściwości: ciepły koloryt i ową niedoścignioną słodycz w wyrazie kobiecych twarzy, którą się odznaczają tak sieneńskie jak i medyolańskie malarskie typy.

Antonio był niesłychanie płodnym artystą, pracował łatwo, szybko, na pomysłach mu nigdy nie zbywało a w w tej mierze mógł mu z renesansowych malarzy tylko Rafael dorównać. Mnóstwo jego obrazów zaginęło, wiele fresków zniszczało, a przecież prace jego, które dzisiaj jeszcze istnieją, stanowią poczet olbrzymi.

Jeden z najznakomitszych znawców włoskiej sztuki, Claretta powiedział, że Bazzi był najpierwszym rysownikiem swego czasu, epoki, w której rysowali Rafael, Michał Anioł i Leonardo da Vinci. Nieprzyjazny nawet naszemu mistrzowi Vasari nie mógł się powstrzymać od wyznania, że Antonio przybywszy do Sieny miał znakomitą artystyczną podstawę w swym rysunku.

W Sienie zaraz się Bacci wziął do roboty, a prawie wszystko, co z tych czasów pozostało, nosi już na sobie cechę mistrzowskiej ręki. Do pałacu Savinich wymalował dwa obrazy: jeden, do którego Barilli ramy dorobił, przedstawiający Matkę Boską w otoczeniu św. Jana Chrzciciela i św. Józefa. Miało to być dzieło ogromnej wartości artystycznej, a jeden z dawniejszych

autorów wyraża się o niem: „un quadro per l'eccelenza sua di valore grandissimo". Wdowa po ostatnim z Savinich sprzedała tę Madonnę w zeszłym wieku jakiemuś cudzoziemcowi za 120 skudów i odtąd się o niej nic nie wie. Drugi z tych obrazów przedstawiał także Madonnę z dziecięciem w otoczeniu św. Jana, św. Katarzyny sieneńskiej i św. Józefa.

Dzieła Quercyi musiały na młodego artystę wielkie zrobić wrażenie, dwa jego obrazy bowiem z owych pierwszych sieneńskich czasów świadczą o bezpośrednim wpływie znakomitego rzeźbiarza.

O jednym z nich opowiada autor listów z Sieny Della Valle, że był umieszczony u Franciszkanów nad organami w prezbiterium i przedstawiał Madonnę dziecko karmiącą „nadzwyczaj podobną do jednej, częścią już zepsutej figury Jakóba della Quercia, znajdującej się pomiędzy płaskorzeźbami cysterny na rynku".

Drugi obraz „Caritas" znajduje się w muzeum w Berlinie. Młoda kobieta z rozpuszczonemi włosami, z obnażoną piersią, trzyma na ręku niemowlę, podczas, gdy dwa dzieciaki na ziemi stojące czepiają się jej szaty. Tło stanowi wiosenny pejzaż z rzeką i pagórkami. Także podobna układem Judyta, pochodząca z pałacu Petruccia, istnieje dotąd w pinakotece sieneńskiej. Jest to bardzo sympatyczny obraz. Biblijna bohaterka niesie w prawej ręce miecz skrwawiony a w drugiej ciężką, brodatą głowę Holofernesa, wygląda zaś tak spokojnie i tak się łagodnie uśmiecha, jak gdyby upolowanego trzymała bażanta. Sprzeczność jednak nie razi, bo obraz pełen naiwności a krwawy łup w ręku tej pięknej kobiety zaledwie zwraca na siebie uwagę.

W Sienie szybko się poznano na talencie młodego malarza, to też zamówień miał bez liku.

Przedewszystkiem chciano mieć jego obraz w kaplicy Cinuzzi w San Francesco. Wziął on sobie za temat „Zdjęcie z krzyża" i stworzył prawdziwe arcydzieło kompozycyi, będące co do rozkładu, szlachetnego przedstawienia zgromadzonych pod krzyżem postaci, jednym z najcelniejszych obrazów włoskiego Odrodzenia. Najprzód sam pejzaż szeroki, daleki, ze znikającą rzeką w głębi, urozmaicony pagórkami i drzewiną; następnie akt zdjęcia ciała Chrystusa na płóciennym, szerokim pasie, nadzwyczaj prawdziwie oddany. Znać wysilenie dwóch barczystych pachołków sto-

jących na drabinach, aby ciała nie upuścić. Także żołnierz w zbroi rozmawiający z drugim, który drabinę podpiera, pełen ruchu i wyrazu. Najpiękniejsze wszakże z całości są grupy kobiet. Marya Magdalena, prześliczna postać, musiała chyba być portretem jakiejś uroczej znajomej artysty, gdyż spotykamy ją także jeszcze bardziej wyidealizowaną, jako Madonnę z dziecięciem w obrazie, który należał do spadkobierców p. Ginouchiac w Medyolanie.

Szczęściem, że to „Zdjęcie z krzyża" uratowano podczas pożaru kościoła Franciszkanów w r. 1655 i że obecnie znajduje się w galeryi sieneńskiej. Spłonęło jednak wówczas inne płótno mistrza „Znalezienie krzyża", które malował dla Franciszkanów w r. 1506.

Młody malarz tak szybko doszedł temi dziełami do wielkiej sławy, że klasztory, jak Lecetto, S. Anna in Creta i Monte Olivetto ubiegały się o jego prace.

Dla starej siedziby Augustynianów wykończył on bardzo wdzięczne „tondo", przedstawiające „Narodzenie Chrystusa", które także zdobi dzisiaj akademię. Dzieciątko Jezus, leżące na ziemi, stanowi tutaj środek obrazu; przy nim Madonna i Józef w adoracyi, tudzież uśmiechający się mały św. Jan z aniołem.

Artysta malował obraz ten po raz wtóry z niektóremi zmianami. Repetycya znajdowała się do ostatnich czasów w galeryi Scarpa w Motta del Friuli a obecnie dostała się do rodzinnego miasta Antonia, do galeryi adwokata Antoniego Borgogni w Vercelli.

W toskańskiej formie „tondów" rozmiłował się wówczas Sodoma, gdyż dwa obrazy tej formy „Świętą Rodzinę" i „dwie kobiety z czterema dzieciakami" nabył u niego bankier Chigi.

Pierwszy z tych obrazów znajduje się teraz u p. Holford w Londynie, o drugim nie ma się żadnej wiadomości.

O wiele większą już pracę wykonał Antonio w r. 1503 w S. Anna di Creta, niedaleko Pienzy, ozdobił bowiem freskami refektarz Olivetanów. Podzielił on każdą z dwóch dłuższych ścian naprzeciwległych na trzy pola i umieścił w nich dwie legendy, a prócz tego wymalował nad drzwiami tondo z popiersiem Zbawiciela.

Freski te bardzo zniszczone i dzisiaj przez miejscowego parocha źle utrzymane zaledwie jeszcze noszą na sobie ślady

dawnej piękności. Rozpoznać można wszakże kompozycye, jak „Cudowny połów ryb“, jak „Pietę“ i „św. Annę na tronie w otoczeniu Madonny i dwóch Olivetanów“, jak wreszcie jakąś scenę z dziejów benedyktyńskiego zakonu. Do najlepszych miał należeć obraz przedstawiający błogosławionego Bernarda Tolomei, założyciela Olivetanów z sześcioma zakonnikami.

Nad obrazem ciągnął się rodzaj fryzu utworzonego z głów świętych kościoła i rozmaitych ornamentów, które Bacci z zadziwiającą komponował łatwością.

W niektórych postaciach znać na pierwszy rzut oka artystę, który wyszedł ze szkoły lombardzkiej, osobliwie kilka twarzy przypomina typy uczniów Leonarda. W kompozycyach znać rzutkość i śmiałość właściwą ręce Antonia. Nic tam wymuszonego, nic wystudyowanego, talent tryska z każdego pociągnięcia pędzla.

Zaledwie Bazzi skończył te freski a już naczelny klasztor Olivetanów, Monte Olivetto Maggiore w Chiusuri do większej jeszcze powołał go pracy. Polecił mu dokończyć to, co Signorelli rozpoczął, wymalować resztę ścian chiostra.

Nie trzeba zapominać, że Bazzi nie miał wtedy jeszcze lat dwudziestu ośmiu.

Takie powodzenie i wielkie stosunkowo dochody musiały trochę zawrócić głowę młodemu artyście. Z natury lekkoduch, nie zawsze z równą wytrwałością oddawał się pracy. W Sienie zapoznał się z bogatą hulaszczą młodzieżą, do czego miał sposobności nie mało, gdyż w pierwszych latach swego tam pobytu bardzo wziętym stał się portrecistą. O ile wiemy, malował wtedy portrety Pandolfa Petrucciego, jednej z Saracinich, jednej z Toskanich, a że to były prześliczne obrazy, mamy dowód w tym portrecie pięknej patrycyuszki, który się do dziś dnia znajduje w galeryi frankfurckiej. Bogato ubrana młoda kobieta, w ciemno-zielonej sukni, oddana tam na tle ciężkiej kotary tego samego koloru a przez okno widać górski pejzaż toskański z obronnem zamczyskiem. Nie wiedzieć co bardziej podziwiać w tym przepysznym obrazie, czy pejzaż, czy kobietę.

Antonio zaczął się niemal uważać za członka sieneńskiego patrycyatu, trzymał konie, brał udział w wyścigach a tak często wygrywał, że z czasem zebrał cały skład bogatych materyj i bro-

katów, które wówczas dawano w nagrodę właścicielom najlepszych biegunów. Dogadzało to jego próżności.

Szczególne miał do zwierząt zamiłowanie, a gdy w Monte Olivetto musiał na dłuższy czas osiąść, zabrał tam ze sobą całą menażeryę. W jego mieszkaniu wyglądało jak w arce Noego: psy, małpy, ptaki różnorodne, nad któremi rej wodził kruk, wybornie podobno głos swego pana naśladujący.

Legendy z życia św. Benedykta! Czy może być temat mniej ponętny dla młodego malarza, przyjaciela kobiet o hulaszczych skłonnościach. Temat widocznie artystę nie przestraszał, umiał on nawet na poważne mury klasztorne wprowadzić lekko ubrane kobiety, kruki i zwierzęta, nie obawiał się okrasić pobożnych legend swoim humorem. A chociaż wskutek tego zarobił sobie u bardziej surowych zakonników na przezwisko „Mattaccia" — półgłówka, to przecież zmusił ich swym talentem do poszanowania genialnych malowideł. Wobec tych fresków, które do dziś dnia są największem i jednem z najlepiej utrzymanych dzieł Sodomy, dali Olivetanie dowód wielkiej artystycznej tolerancyi i wielkiej umysłowej wyższości, którejby u północnych Purytanów nie znalazł.

Najpiękniejszym tam obrazem są „Uwodzicielki", które aż do klasztoru się dostały, aby zachwiać zasadami św. Benedykta.

W przepysznej loggii przedzielonej w środku kolumnadą, przez którą piękną widać okolicę, stanęły do boju z jednej strony tancerki, po drugiej w obronnem stanowisku mnisi ze św. Benedyktem na czele. Tak rozmaity świat przedzielony tylko wązkiem przejściem, a przecież kobiety, których jest aż siedm, nie mają dość odwagi wziąć wstępnym bojem nieprzyjaciela. Powaga św. Benedykta im przeszkadza; spojrzenia innych mnichów świadczą, że gdyby nie potężny opat, zwycięstwo trudnemby nie było. Ale bo też trzeba być na to św. Benedyktem, aby się oprzeć osobliwie jednej z czterech tancerek, w przejrzystej, bladoniebieskiej tunice, o kibici przegiętej pięknym ruchem, o rozpuszczonych włosach i spojrzeniu — anielskiem, gdyby to powiedzenie w tym razie nie było profanacyą.

Postać tej wysokiej blondyny spotyka się często w obrazach Antonia, jest to oczywiście portret, jedna z jego najsympatyczniejszych kobiecych kreacyj.



Fot. Lombardi w Sienie.

Sodoma. Tancerki. Fresk w Monte Oliveto Maggiore.



Fot. Alinari.

Sodoma. Tancerka. Szczegół z fresku w Monte Oliveto Maggiore.



Fot. Alinari.

Sodoma. Własny portret artysty, Fresk w Monte Olivetto Maggiore.

Bazzi musiał z niesłychaną łatwością chwytać podobieństwo. Świadczy o tem następująca anegdotka.

Raz obraził go któryś z gwardzistów hiszpańskich stojących wówczas w Sienie załogą. Antonio nie mógł oddać obelgi za obelgę, bo Hiszpan miał około siebie licznych towarzyszy; przyszedłszy jednak do domu, wyrysował szybko portret owego żołnierza. Z tym szkicem w kieszeni poszedł do księcia komendanta, opowiedział zajście i prosił o zadośćuczynienie.

— A jak się winny nazywa? — zapytał książe.

Bazzi nie wiedział nazwiska, ale wyjął portret Hiszpana.

— Oto jego twarz...

Wojskowi, którzy byli świadkami tej audyencyi zaraz poznali żołnierza i książe kazał go ukarać.

Zajście to rozniosło sławę artysty także pomiędzy Hiszpanami, wskutek czego i od cudzoziemskiej wojskowej starszyzny miał zamówienia na portrety.

Wróćmy jednak do Monte Olivetto.

Inny obraz krużganku bardzo zajmujący swą, mówiąc po dzisiejszemu, rodzajową kompozycyą.

Piękna architektura przedziela fresk na dwie części, jakby na scenie nowoczesnych komedyj francuskich, gdzie dwie akcye widać na raz.

Na lewo niańka św. Benedykta, starsza kobieta rozpacza z załamanemi rękami, że stłukła donicę, a Benedykt, piękny młodzieniec, modli się, aby Bóg szkodę wynagrodził poczciwej słudze. Zdaje się, że z donicy ziarno się rozsypało, bo kura skrzętnie coś dzióbie. Na prawo inna scena. Sodoma ubrany w pyszny płaszcz rycerski stoi przed drzwiami domu św. Benedykta i niby mistrz ceremonii świętego przemawia do zbliżającej się grupy ludzi, na czele której stoi smukła kobieta z dziesięcioletnią może dziewczynką.

Bazzi, gdzie mógł, uwieczniał się w swoich obrazach. Tutaj mamy bardzo charakterystyczny jego portret z czasów młodzieńczych. Stoi on, jak gdyby się chciał poszczycić owym płaszczem złotem haftowanym, podarunkiem jakiegoś zamożnego Medyolańczyka, który przybył do Monte Olivetto, aby zostać mnichem. Artysta oparł lewą rękę o szpadę, na głowie ma biret, czarne włosy spadają mu aż na ramiona. Spojrzenie bystre, brwi gęste, wargi grube, wyraz twarzy zdradzający młodzieńca zadowolo-

nego z siebie, który zdaje się mówić: patrzcie, drugiego takiego zucha nie znajdziecie w całej Sienie. Dwa borsuki położyły się przed nim, a sławny kruk także mu dotrzymuje towarzystwa.

Klasztorna tradycya utrzymuje, że kobieta zbliżająca się do artysty jest jego żoną, a dziewczynka córką, która poszła później za malarza Riccia. To chyba niemożliwe, bo Bazzi wówczas, kiedy ten obraz malował, nie był jeszcze żonatym i nie mógł mieć dwunastoletniej córki.

Owa kobieta w dość dziwacznem występuje ubraniu. Ma na sobie męską tunikę, związaną w węzeł na prawem ramieniu, sandały i nogi obnażone aż powyżej kolan. Mniemana córka artysty także nie wiele ma na sobie ubrania.

W klasztorze mógł Bazzi malować kobiece postacie tylko z pamięci albo ze szkiców, które z sobą przywiózł. Aż do XVIII wieku wolno się było kobietom w Monte Olivetto zbliżać tylko do pierwszej bramy klasztornej, do owej baszty fortecznej, ozdobionej figurami Robbiów.

Do piękniejszych fresków w olivetańskim chiostro należy także obraz, przedstawiający św. Benedykta opuszczającego konno dom rodzicielski, aby się udać do Rzymu na naukę. Pełno tam życia, wyborny rysunek, postacie charakterystyczne, jedna z najbardziej wykończonych kompozycyj.

Za ten obraz i za kilka innych musieli mnisi zapłacić artyście po dziesięć dukatów w złocie, za inne liczyli mu tylko po sześć dukatów. Gdy owe „tanie" obrazy gorzej wypadły, robili Olivetanie z tego powodu artyście wyrzuty, on im jednak odpowiedział, że jego pędzel tańczy według brzęku złota.

Za owe skąpstwo mścił się Antonio jak mógł na mnichach, przedstawiając w obrazach rozmaite ich słabostki i ujemne strony charakteru, albo przedłużając im nosy i duże robiąc podbródki.

Z przedziwną prawdą umiał charakteryzować fałsz i udaną pokorę. Zajmującą w tej mierze galeryą jest obraz przedstawiający mnichów eremitów, jak proszą Benedykta, aby został ich opiekunem. Ów pierwszy proszący, który ukląkł przed przyszłym opatem, co to za lis w habicie, przemyślny, fałszywy, podstępny. A każdy z nich z życia wzięty; Bazzi musiał cały klasztor odportretować w tych freskach, gdzie zaś potrzebował świeckich postaci, wybierał je pomiędzy znajomymi w Sienie.

Gdzieniegdzie przedstawił i szlachetne głowy mnichów, pełne

dobroci i powagi, ale gdy mu mimo tej piękności typów zakonnicy nie chcieli więcej nad sześć dukatów płacić za obraz, ulżył sobie pracę, pochował im ręce w rękawy, aby się prędzej z robotą uporać i rąk nie malować.

Do postaci, które zapamiętać warto, tak są znakomicie oddane i tyle w nich życia i werwy, należy grupa śpiewaków w obrazie przedstawiającym, jak św. Benedykt rzuca klątwę na dwóch mnichów. Zdaje się, że ci ludzie rzeczywiście śpiewają; co do żywości rysunku można ich tylko porównać ze znanymi śpiewakami Donatella.

Zupełnie innym, jak w tych tematach, wziętych ze spokojnego życia Benedyktynów, jest Sodoma w jednym z najpiękniejszych fresków, przedstawiającym, jak Goci zdobywają odwieczną siedziębę zakonu Monte Cassino. Scena to wojenna, pełna życia, siły, pysznych koni i dzikich żołnierskich postaci. Uderza pomiędzy nimi jeden z barbarzyńców, zupełnie kułmucka postać. Takiego typu artysta ani w Medyolanie ani w Sienie pomiędzy włoską ludnością nie znalazł. Trzeba przypuszczać, że posłużył mu do oddania go jeden z tych niewolników przywożonych ze Wschodu, których było sporo w służbie we Włoszech.

Porównywając ten obraz z innemi kompozycyami, uderzającemi rozmaitością przedstawionych charakterów i pełnemi pięknych postaci niewieścich, widzi się dopiero, jak wielką była skala talentu mistrza.

Wszystko tutaj podziwu godne, jasność w kompozycyi, młodzieńcza siła, piękność pejzażu i architektury. W motywach architektonicznych spotyka się tu i ówdzie reminiscencye klasycznych, rzymskich budowli. Bazzi musiał mieć pod ręką rysunki, które ówcześni artyści zdejmowali z rzymskich architektonicznych zabytków. Krążyły one pomiędzy toskańskimi malarzami.

Groteski, które zdobią w Monte Olivetto przedziały pomiędzy obrazami krużganków, są również kompozycyami pełnemi fantazyi. Antonio był mistrzem ornamentacyi, dowiódł on to niejednokrotnie, tak tutaj, jak w S. Domenico, jak w Palazzo pubblico, jak w rzymskiej Farnesinie.

Oprócz fresków w chiostro pozostawił Bazzi jeszcze cały szereg obrazów na ścianach olivetańskiego klasztoru. Na wielkich wschodach, prowadzących do dormitoryów wymalował „koronacyę Matki Boskiej“ i „Chrystusa uginającego się pod ciężarem krzyża“,

nad drzwiami dawnego mieszkania opata „Madonnę z śś. Piotrem i Michałem“ i sporo innych fresków, razem trzydzieści dwa obrazów prócz ornamentów i portretów jenerałów zakonu, któremi chiostro ozdobił.

Olbrzymia to praca na stosunkowo krótki czas pobytu mistrza w Monte Olivetto Maggiore. W roku 1506 znajdujemy go już w Sienie z powrotem, gdzie malował znów Chrystusa krzyż niosącego do kaplicy Boninsegnich w S. Francesco. Niestety obraz ten spalił się wraz z innemi w r. 1655.

W roku 1507 jeździł Antonio do San Geminiano, gdzie także ozdabiał kaplicę „del carcere“ freskami, które niestety zniszczały. Rok ten miał się wszakże stać ważną epoką w jego życiu.

V.

Do Sieny przybył wówczas bogaty bankier rzymski z sieneńskiej pochodzący rodziny, Agostino Chigi, aby traktować z Rzeczpospolitą o ustąpienie mu zamku Porto Ercole. Poznał on naszego wesołego artystę a „Mattaccio“ tak mu się podobał, że go zabrał ze sobą do Rzymu, gdzie właśnie Juliusz II powoływał rozmaitych artystów do ozdabiania stanc watykańskich.

Dla Antonia mogła to być niebezpieczna podróż, gdyż zaprzyjaźnił się tam z całą rzeszą młodych towarzyszy artystów.

Próżnować jednak nie było czasu, papież zaprzągł młodego malarza do roboty i kazał mu wspólnie z Rafaelem ozdabiać sklepienie w Camera della Segnatura. Malował on tam cały podział architektoniczny i całą ornamentacyę sufitu. Rafael zapełniał swemi kompozycyami pozostawione przez Bazziego medaliony. Środkowy tylko medalion, w którym igrają pełne werwy putti malował Sodoma. Ważną tę pracę ukończył Antonio w drugiej połowie r. 1509.

Vasari, pełen zawsze uprzedzeń przeciw Sodomie, wymyśla na niego, mówiąc, „że to bydle zajmowało się w Rzymie swemi zwierzętami i wyprawiało rozmaite błazeństwa, że się tarzało po ziemi“... podczas, gdy Rafael sama dobroć i skromność pracował. Tak źle jednak nie było.

Podczas krótkiego swego pobytu w Rzymie, jak się zdaje w ciągu roku 1510, ozdobił Bazzi pałac Chigich freskami o tematach wziętych z historyi i mitologii, z pism Juliusza Cezara i z metamorfoz Owidyusza. Freski te musiały należeć do lepszych dzieł mistrza, bo Chigi był znawcą i nie byłby ścierpiał miernot w swych komnatach, które wówczas współzawodniczyły przepychem z papieskiemi gmachami. Niestety freski te zupełnie zostały zniszczone.

W jesieni, 28 października 1510 widzimy Antonia z powrotem w Sienie, gdzie musiał mieć zamiar ustalić się i zostać porządnym człowiekiem, bo się ożenił i to z córką właściciela lokandy „della Corona", dziewczyną bardzo dobrej familii „una fanciulla nata di buonissime genti". Na imie jej było Beatrice i dostała od ojca Łukasza zwanego Luca de'Galli dość znaczny posag 450 florenów.

Młoda para miała w pierwszym roku syna, którego trzymał do chrztu kolega, artysta Girolamo Genga z Urbino. Bazzi przezwał malca dość wyszukanie — Apellesem, chciał mieć z niego malarza, ale chłopiec umarł jeszcze w pieluchach. W drugim roku urodziła się córka, która później poszła za mąż za malarza Riccia, ucznia Antonia.

Po dwóch latach zdaje się, że się małżeństwo zepsuło a Antonio wprawdzie się zupełnie z żoną nie rozszedł, mieszkał z nią, ale jak przypuszczać można, nie należał do najprzykładniejszych mężów.

Wówczas, w r. 1513 spotykamy się po raz pierwszy z nazwaniem Bazziego „Sodomą", które mu już na całe życie pozostało. Jeden z najnowszych biografów artysty, pułkownik Cesare Faccio, stara się to „nomignuolo" w ten sposób wytłómaczyć, że najprzód było ono zapewne przezwiskiem bez znaczenia, jakie sobie chłopcy w terminie dawali, później zaś sam Bazzi użył je za swą sportsmańską nazwę. Faktem jest, że konie swe zgłaszał w r. 1513 na sieneńskie palio, a w r. 1515 na florentyńskie wyścigi, jako „Soddoma" i że go tam z tego powodu o mało nie obito. Gdy koń jego bowiem wygrał na torze św. Barbary we Florencyi, zaczęli chłopaki wywoływać nazwisko właściciela „Sodoma! Sodoma"! co starszych ludzi tak gorszyło, że nie wiele brakowało, aby nie ukamieniowano biednego Sodomę wraz z jego zwycięskim koniem wschodniej krwi. Florentyńczykom wydawało

się nieprzyzwoitością, aby na torze św. Barbary zwyciężał — Sodoma.

P. Cesare Faccio sądzi, że pierwotnie nazywano Antonia „Sodoną“ i że dopiero później nazwy te przemieniono. Kwestya ta dzisiaj dość jest trudną do rozstrzygnięcia a zdaje mi się, że biografowie Bazziego zanadto się zajmują jego moralnością a za mało prawdziwym geniuszem, jakim go natura obdarzyła.

Że sobie artysta nie wiele robił z przezwiska, które mu dawano, najlepiej świadczy owa sławna jego fasya podatkowa, którą on już w 54 roku swego życia ułożył i jak się zdaje, posłał do sieneńskiej Bicchierny. Oto ów dokument napisany w przystępie dobrego humoru:

„Ja mistrz Jan Sodom, herbu łatacz dziur, podaję do waszej wiadomości szanowni współobywatele, o groszach, które posiadam, co następuje“:

„Mam ogród koło „fonte nuovo“, w którym ja wprawdzie sieję, ale z którego inni owoce zbierają“.

„W Vallerozzi posiadam dom mieszkalny wraz z procesem przeciw Mikołajowi de'Libri“.

„W stajni mam ośm koni, o których ludzie mówią, że są mojemi jagniętami a ja tym capem, który je prowadzi“.

„Mam także małpę i gadającego kruka, którego na to trzymam, aby osła teologa zamkniętego w klasztorze mówić nauczył“.

„Dalej mam sowę, aby nią straszyć czarownice, dwa pawie, dwa psy, dwa koty, jastrzębia i inne drapieżne ptaki, sześć kur i ośmnaścioro kurcząt, dwie kury maurytańskie i jeszcze wiele innych ptaków, których wyliczanie doprowadziłoby tylko do konfuzyi“.

„A prawda! mam jeszcze trzy obrzydliwe, złe bestye, a temi są moje trzy kobiety“.

„Wreszcie posiadam trzydzieścioro dzieci dorosłych a wasze Ekscelencye muszą mi przyznać, że w tej mierze do większych należę właścicieli. Kto zaś tylko dwunastoma cieszy się dziećmi, ten według statutów gminnych wolnym jest od publicznych ciężarów“.

„Polecam się więc łasce waszmościów. Bywajcie mi zdrowi“.

„Sodoma, Sodoma derivatum M. Sodoma“.

Mimo tych lekkości Sodoma pracował dużo przez cztery lata, aż do r. 1514 nie wydalał się z Toskanii.

W Colle di Val d'Elsa malował Madonnę z bambinem na kolanach i z śś. Katarzyną i Łucią po bokach. Przed tronem Madonny uklęknął św. Jan z symbolicznym orłem i stary S. Girolamo z lwem. Obraz ten pełen piękności właściwych Sodomie sprzedał jakiś cavaliere Roselli del Turco z Florencyi za 1200 skudów galeryi w Turynie, gdzie się dzisiaj w dobrem znajduje przechowaniu.

W r. 1513 bawił Sodoma po raz wtóry w San Geminiano, gdzie ozdabiał loggię naprzeciwko Collegiaty freskami, z których zaledwie dwa pozostały angioletti.

Prawdziwy lubownik zwierząt wymalował wówczas jakiemuś Augustynowi dei Bardi w Sienie fasadę domu za pięknego konia. Bardi musiał wyborny na tym handlu zrobić interes, bo freski miały być bardzo piękne, ale oczywiście znikły z czasem pod wpływem deszczu i śniegu.

Agostino Chigi nie zapomniał o swym ulubieńcu. Gdy po śmierci Juliusza II (1513), za Leona X znów się ruch artystyczny ożywił, sprowadził go bankier do Rzymu i polecił mu ozdobić freskami swoją willę na Lungara Farnesiną zwaną. Według tradycyi, potwierdzonej dwoma szkicami przechowanemi w Ufficyach i w wiedeńskiej Albertynie, Sodoma wykończył tam cały cykl obrazów z historyi Alexandra Wielkiego. Wszystkie te obrazy zostały zamalowane z wyjątkiem dwóch świadczących do dziś dnia w Rzymie o talencie Sodomy, mogącym śmiało z Rafaelem iść w zawody. Jeden z nich przedstawia rodzinę Daryusza przed Alexandrem, drugi chwilę, kiedy Alexander ofiaruje swą koronę pięknej Roxanie.

Ten drugi, to perła wszystkich fresków Sodomy. Pod pysznym portykiem, poza którym widać wesoły peizaż toskański, stoi wspaniałe łoże Roxany. Urocza królowa, zaledwie osłonięta nocnem swem ubraniem wstaje właśnie, aby ranną robić toaletę, gdy Alexander zbliża się do niej i z okiem pełnem miłosnej żądzy ofiaruje jej koronę. Amorki zwietrzyły, że tutaj nie mało będzie dla nich zajęcia, bo pełne humoru tłoczą się wszędzie. Jedne za nogi i za szyję ciągną piękną kobietę ku Alexandrowi, inne nad łożem i pod stropem kolumnady wesołe wyprawiają harce, inne wreszcie pochwyciły tarczę wielkiego wojownika i wywracają na

niej koziołki. Dwóch towarzyszy Alexandra, jeden smukły jak Apollo, prawie całkiem obnażony, nie może wyjść z podziwu na widok pięknej kobiety, a służba Roxany, ukryta poza łożem, z ciekawością przypatruje się — co to z tego będzie... Pełno wesela i humoru w tym obrazie a postacie Roxany, Alexandra i jego towarzysza Apollina należą do najpiękniejszych, jakie włoska sztuka wydała.

Treść do tej kompozycyi wziął Sodoma, jak się zdaje z opisu, który Lucyan pozostawił o podobnym obrazie Alziona, greckiego malarza. Alzion bowiem ten sam przedstawił temat. Oczywiście Sodoma rzecz zupełnie zmienił swoimi pomysłami.

Artysta musiał w tym czasie zawrzeć w Rzymie wiele ciekawych znajomości.

Zbliżył się tam do głośnego pisarza Piotra Aretina i widocznie obydwaj młodzi ludzie przyjemnie dni w Rzymie razem przepędzili, gdyż Aretino w przeszło trzydzieści lat później przypomina sieneńskiemu malarzowi w liście pisanym z Wenecyi (1545) owe miłe czasy. Zdaje się także, że wówczas spotkał się Sodoma z Leonardem da Vinci, który z Julianem Medyceuszem przybył tam na koronacyę Leona X.

Wogóle drugi ten pobyt w Rzymie musiał wpłynąć korzystnie na Sodomę, gdy bowiem nasz artysta wrócił do Toskanii, zabrał się bardzo energicznie do pracy a z tego czasu pochodzi sporo jego najpiękniejszych i najbardziej wykończonych fresków i obrazów.

Wprost z Rzymu udał się w r. 1515 do Piombino, gdzie Jakób V d'Appiano bardzo go polubił i ofiarował mu prócz zapłaty za zamówione obrazy mnóstwo podarunków i rozmaitych małych zwierząt, które artysta ztamtąd zabrał do Sieny.

Jacopo polecił go listem z 18 czerwca 1515 Wawrzyńcowi Medyceuszowi, gdyż artysta jechał na wyścigi „a far correre sui cavalli“. Były to owe nieszczęśliwe wyścigi, z których ledwie że z życiem uszedł.

Z owych czasów, z r. około 1517 pochodzi prześliczny Chrystus przywiązany do słupa, wymalowany al fresco dla Franciszkanów w Sienie i przeniesiony w r. 1842 do tamtejszej akademii. Jest to tylko fragment z dużego obrazu przedstawiającego scenę przed Piłatem, na tle wspaniałej architektury. Sporo tam miało być nieporównanie pięknych postaci, pomiędzy któremi Sodoma i siebie odportretował. Tak co do szlachetnego wyrazu

twarzy, jak przepysznej anatomii ciała i ciepłego kolorytu jest ów Chrystus jednem z najcelniejszych dzieł Sodomy.

Postać Zbawiciela jakby wyrzeźbiona dowodzi, jak dokładne Sodoma robił studya i jak wybornie znał anatomię ludzkiego ciała. Musiał on i w rzeźbiarstwie zyskać sobie rozgłos, w archiwum bowiem katedry sieneńskiej znajduje się dokument, z którego się okazuje, że w r. 1515 polecił mu zarząd katedry wykonać modele do dwóch posągów apostołów, które miały być odlane z bronzu. Praktykę rzeźbiarską musiał on nabyć w szkole w Vercelli, bo jeden z tamtejszych najznakomitszych malarzy, Gaudenzio Ferrari także dobrze rzeźbił.

Nowi krytycy przysądzają zresztą Sodomie jeszcze inne plastyczne dzieła. Morelli sądzi, że płaskorzeźba „Zmartwychwstanie“ w katedrze obok ołtarza jest jego pracą a Frizzoni to samo utrzymuje o posążkach św. Bernardyna i św. Katarzyny, umieszczonych na wschodach do oratoryum św. Bernardyna. Sodoma widocznie miał wiele zamiłowania do rzeźby, gdyż w swem studio w Sienie zgromadził sporo fragmentów starożytnych marmurów, które po nim odziedziczył jego zięć Bartolomeo Neroni il Riccio.

Co do anatomicznej piękności ludzkiego ciała, to z postacią Chrystusa, o której mówiliśmy, porównać można tylko jego św. Sebastyana. Dwa razy malował on tego świętego: raz olejno na chorągiew Bractwa św. Sebastyana w dzielnicy Camollia, drugi raz al fresco w San Spirito. Chorągiew stanowi dzisiaj duży obraz, jeden z największych skarbów galeryi Uffizi.

W postaci św. Sebastyana chciał widocznie Sodoma oddać ideał męskiej piękności. W pojmowaniu tego ideału spotyka się Odrodzenie ze Starożytnością. Tak w Apollinie belvederskim, jak w św. Sebastyanie Sodomy jest coś kobiecego, coś miękkiego. Malarze Odrodzenia chcieli w św. Sebastyanie stworzyć postać chrześciańską, któraby co do piękności męskiego ciała mogła współzawodniczyć z postacią Apollina. Sodoma poszedł w tej mierze najdalej. Gdy jednak starożytni artyści nie umieli wlać w twarz Apollina bardziej zajmującego wyrazu twarzy i ograniczyli się tylko na anatomiczną piękność ciała, mistrze Odrodzenia a przedewszystkiem Sodoma, zdołali uszlachetnić ową cielesną piękność, nie powiem wyrazem zupełnej boleści, ale tylko powiewem cierpienia. Boleść fizyczna byłaby im zeszpeciła twarz

owego najpiękniejszego z ludzi, oddali więc na jego obliczu tylko uszlachetniającą boleść moralną.

Strzały, które przeszywają św. Sebastyana, nie szpecą ciała, zdają się żadnego na nim nie robić wrażenia, są czemś podrzędnem, dodatkowem, prawie tylko symbolem, bez którego artysta obyć się nie mógł.

W r. 1518 był Sodoma wraz z dwoma innymi malarzami, z Girolamem Pacchią i Beccafumim, o których później mówić będziemy, zajęty malowaniem fresków w wyższem oratoryum Bractwa św. Bernardyna. To oratoryum, do dziś dnia wcale dobrze utrzymane, stało się ważnem muzeum sztuki sieneńskiej pierwszej połowy XVI wieku. Nie wielkie, z bardzo pięknie rzeźbionym sufitem z drzewa, którego wykonawcą jest Ventura di Giuliano Turapilli (1496), przypomina swą ozdobnością weneckie „scuole". — Sodoma namalował tam cztery wielkie obrazy: Madonnę ze świętymi, Odwiedziny św. Elżbiety, Wniebowzięcie i Koronacyę Matki Boskiej. We wszystkich tych kompozycyach stoi on na wysokości swego talentu i nie widać tutaj nigdzie owych „lekkomyślności pędzla", których sobie gdzieniegdzie pozwalał w Monte Olivetto.

„Presentazione della Madonna al tempio" bardzo przypomina układem „Kusicielki" św. Benedykta. Tak samo, jak tam, tak tutaj stoją dwie grupy kobiet i mężczyzn po obydwu stronach w głąb idącej wspaniałej halli renesansowej a przedstawienie Maryi arcykapłanowi zdaje się być tylko jakąś podrzędną, na drugim planie stojącą akcyą. W grupach mężczyzn i kobiet zwracają na siebie uwagę osobliwie dwie śliczne postacie, w których poznajemy dawniejsze już typy artysty. Ów przepyszny młodzieniec na prawo, to chyba ten sam mężczyzna, który służył Sodomie za model do św. Sebastyana i do obnażonego towarzysza Alexandra Wielkiego w zaślubinach z Roxaną. Na czele drugiej grupy stojąca młoda kobieta, to jakby główna tancerka z obrazu w Monte Olivetto, tylko tutaj poważniejsza, już nie wyzywająca swem spojrzeniem, ale skromna, jak się należy w świątyni.

Prześliczne jest „Wniebowzięcie Maryi", układem podobne do owego „Wniebowzięcia" Balducciego w S. Spirito, malowanego starosieneńskim sposobem. Tutaj wszakże pełny renesans, tam archaizm. W Madonnie Sodomy, w jej wyrazie twarzy jest pewne pokrewieństwo z Madonną Balducciego a malując ją, mistrz



Fot. Alinari.

Sodoma. Adam i Ewa. Szczegół z fresku: Chrystus w otchłani. Akademia sztuk pięknych w Sienie.

trochę się przejął duchem swego poprzednika. Wdzięczne chóry aniołków okrążają wesoło Madonnę a u dołu, jak zwykle, grupy świętych pogrążone są w adoracyi.

Oprócz czterech dużych fresków wymalował Sodoma tutaj jeszcze trzech świętych: Ludwika, Antoniego z Padwy i Franciszka, jako statuy zapełniające przedziały pomiędzy obrazami. Jedna z nich, św. Franciszka jest uderzająco piękna i rzec można, że w tej postaci dał artysta świętemu z Asyżu zadośćuczynienie za to wszystko, co poprzedni artyści przeciw niemu nagrzeszyli. Żadnego bowiem świętego nie przedstawiali malarze, począwszy od Giotta, z tak brzydką, z tak wstrętną twarzą, jak św. Franciszka. Widocznie artyści nie mogli się dostroić do wysokości tego oryginalnego, wyższego nad inne umysłu. Sodoma nie uląkł się tego zadania, a jego św. Franciszek jest może najwznioślejszym, jaki gdziekolwiek istnieje.

W tych samych latach, około r. 1518 wykończył Sodoma jeden ze swych najznakomitszych i najbardziej udanych obrazów „Adoracyę magów" dla braci Giovanniego i Arduina Arduini do kościoła św. Augustyna w Sienie. Obraz ten dzisiaj znajduje się w kaplicy Piccolominich. Umieścił on w nim znowu swój portret w przebraniu pasterza stojącego za drzewem i przyglądającego się przybyłym królom. Artysta wygląda tam na czterdziestoletniego mężczyznę o bystrem spojrzeniu, o gładko ogolonej twarzy. Obok „Zdjęcia z krzyża" jest to z ołtarzowych obrazów Sodomy może najsumienniej wypracowane dzieło, pełne życia, pięknych postaci, ugrupowanych na tle bardzo urozmaiconego pejzażu.

Każdego, kto zwiedza sieneńską galeryę obrazów, uderza swą pięknością fragment z większego fresku przedstawiający Chrystusa w otchłani, z Adamem i Ewą opartymi o drzewo. Resztka to z całej seryi fresków malowanych dla Bractwa do Santa Croce. Fresków tych było pięć, dwa zupełnemu uległy zniszczeniu, dwa źle zrestaurowane przeniesiono do kościoła św. Eugeniusza poza murami miasta. Przedstawiają one pochód na Kalwaryę i Chrystusa modlącego się w ogrodzie oliwnym. Trzeci obraz, właśnie ów „Chrystus w otchłani" dostał się w r. 1841 do galeryi. Słynna Ewa owego fresku ma pewne podobieństwo do innej pięknej kobiecej postaci Sodomy, do Ledy w galeryi Borghese.

Bourget powiedział w swych wrażeniach z Włoch o tej Ewie,

że gdyby Sodoma nic więcej prócz niej nie był wymalował, jużby był jednym z najsłynniejszych malarzy.

Sodoma zdawał się niewyczerpanym w oddawaniu uroczych kobiet. Z początkiem roku 1518 posłał Leonowi X w podarunku obraz przedstawiający śmierć Lukrecyi. Rzymska bohaterka była tam zupełnie obnażoną, a obraz tak się podobał papieżowi, że Leon X wywdzięczając się artyście, ozdobił go insygniami kawalera della milizia aurata.

Każdy z mecenasów sztuki chciał mieć Lukrecyę Sodomy. Artysta musiał, o ile wiemy, dwa razy ze zmianami ten sam temat powtarzać. W galeryi hanowerskiej istnieje także Lukrecya, chociaż nie całkiem obnażona, spuścizna po Kestnerze, niegdyś ambasadorze niemieckim przy dworze papieskim. Inna „Lukrecya" Sodomy znajduje się w muzeum w Turynie.

Sława Sodomy tak rosła, że Mantua i Ferrara zapragnęły także mieć go u siebie i posiadać jego dzieła. W r. 1518 albo 1519 wybrał się nasz „eques Senis", bo tak się zaczął podpisywać, zapewne na zaproszenie markiza Gonzagi do Mantuy. Pędzel jego tam nie spoczywał; na dworach mantuańskim i ferarskim pracował Sodoma lat siedm, od r. 1518 do 1524 i zawiązał stosunki z Izabellą d'Este i Lukrecyą Borgią.

Dla Gonzagów malował „Madonnę z dziecięciem i św. Franciszkiem", „św. Grzegorza zabijającego smoka" i znowu „Lukrecyę". Obraz przedstawiający św. Grzegorza znajduje się dzisiaj u p. Cooka w Richmond pod Londynem, inne błąkają się po rozmaitych galeryach, często jeszcze pod nazwiskiem obcego artysty.

W ciągu owych lat siedmiu bawił Antonio także w Lombardyi, po raz pierwszy od swojej młodości a i tam nie próżnował. W niektórych obrazach z owych czasów znać na nim świeży, potężny wpływ Leonarda a przedewszystkiem na owej prześlicznej Madonnie w Brerze medyolańskiej, którąby prawie przypisać można samemu Leonardowi, gdyby się nie wiedziało z pewnością, że jest dziełem sieneńskiego mistrza.

Z epoki jego pobytu w Lombardyi pozostał wspaniały fragment fresku, znany pod nazwą Madonny Melzi w Vaprio d'Adda, który do niedawnych jeszcze czasów przypisywano Leonardowi; dalej Madonna z dziecięciem i aniołkami w zbiorze Morellego, Madonna w galeryi Layarda w Wenecyi, Magdalena pokutująca



Fot. Alinari.

Sodoma. Madonna w Brerze, w Medyolanie.



Fot. Alinari.

Sodoma. Zemdlona św. Katarzyna po otrzymaniu stygmatów. Szczegół z fresku w S. Domenico w Sienie.

u doktora Gustawa Frizzoniego, dwie śś. Rodziny w Palazzo Bianco w Genui i w Pinakotece Carrara w Bergamo, wreszcie zmarły Chrystus z opłakującą go Matką Boską i Maryą Magdaleną w kościele S. Tommaso w Medyolanie. Nie podobna mi wyliczać wszystkich pomniejszych dzieł Sodomy powstałych w czasie jego pobytu w Lombardyi, nie mogę wszakże przepomnieć o Madonnie w zbiorze Ginouillhac w Medyolanie, która także nosi na sobie wyraźne piętno wpływu Leonarda.

Z końcem roku 1524 albo w roku 1525 wrócił Sodoma do Sieny.

Spotykamy go tam zaraz pracującego nad swem pomnikowem dziełem, nad freskami św. Katarzyny, w S. Domenico. Freski te, może najbardziej znane ze wszystkich dzieł Sodomy, najwięcej się przyczyniły do rozgłosu nazwiska mistrza a osobliwie zasłynął obraz na lewo od ołtarza, przedstawiający omdlenie świętej po otrzymaniu stygmatów.

Pod bogatym portykiem, ozdobionym groteskami, na tle dalekiego, poetycznego pejzażu, upada święta wycieńczona postem i modlitwą a dwie siostry ją podtrzymują. W obłokach unosi się Chrystus w otoczeniu aniołów, może za duży i za ciężki na rozmiary całej sceny. Baldassare Peruzzi utrzymywał, że nie widział, aby którykolwiek artysta przedstawił prawdziwiej omdlenie; i rzeczywiście w upadającej świętej widać brak władzy w muszkułach, ową niemoc, tak trudną do przedstawienia. Postać zemdlonej nie ma przytem nic odrażającego, owszem grupa tych trzech mniszek w białych habitach jest jedną z najpiękniejszych grup niewieścich, jakie wydało malarstwo XVI wieku i fresk ten stał się najbardziej idealnym pomnikiem, jakie sztuka wystawiła wielkiej sieneńskiej ascetce.

Wogóle chrześciańskie malarstwo, bogate w postacie kobiece, pełne prawie nadziemskiego wdzięku, nie wiele posiada tak doskonałych, tak uroczych grup kobiecych, jak właśnie grupa tych trzech mniszek.

I rzecz dziwna, że właśnie artysta, który nie słynął ze swej moralności, człowiek w wysokim stopniu zmysłowy, utrapienie zakonów, lekceważący kobietę, stworzył nietylko tutaj, ale w innych jeszcze swych dziełach postacie kobiece odrywające się prawie od ziemi, nie potrzebujące aureoli wokoło głowy, aby je prawie uznać za wyższe istoty. Nie jest to zresztą jedyny

przykład takiej sprzeczności pomiędzy artystą a jego dziełem w czasach Odrodzenia, płodnych w wielkie talenty.

Wszak Pietro Perugino, twórca typu madon szkoły umbryjskiej, słynął z niedowiarstwa i nie można go było przekonać o nieśmiertelności duszy.

Fresk na prawo od ołtarza, przedstawiający chwilę, jak anioł niesie hostyę Katarzynie, nie jest równie udany, a najmniej sympatyczne robi wrażenie duży obraz na ścianie kaplicy na lewo. Jest to illustracya do legendy, że święta uratowała duszę zbrodniarza, który idąc na śmierć nie chciał się nawrócić i polecić Bogu. W scenie tej widzimy trupa zbrodniarza w chwili, kiedy kat wkłada już miecz do pochwy a posługacz chce ciało usunąć. Akcya z wstrętnym tutaj jest przedstawiona realizmem, a nawet u boku klęcząca św. Katarzyna i mnóstwo innych przepysznych postaci nie osłabiają przykrego wrażenia, jakie sprawia trup krwią zbroczony.

Pomiędzy temi pięknemi postaciami, jakby przeciwieństwo znękanej ascetyzmem św. Katarzyny, zwraca uwagę silna, rosła dziewczyna, klęcząca ze złożonemi na piersiach rękami. Życie tryska z tej kobiety gminu, przypominającej swą jędrną urodą niektóre podobne postacie Rafaela. Jest to typ kobiety, której malarze Odrodzenia nie szukali po patrycyuszowskich domach, ale znajdowali ją na ulicy, przy studni, w polu, w winnicach, kobiety o szerokich ramionach, o okrągłych, silnych biodrach, o jasnem spojrzeniu, kobiety zdrowej na ciele i duszy.

Kiedy Sodoma freski swe w San Domenico malował, musiał mieć w swej menażeryi zaród jakichciś małych dziwacznych psów, bo i tutaj i w oratorio San Bernardino odgrywają one pewną rolę. W San Domenico jeden z tych ulubieńców mistrza rzuca się z wściekłością na ciało straceńca a w San Bernardino bardzo poufale wita się z jednym z kapłanów zgromadzonych w świątyni.

Po ukończeniu fresków św. Katarzyny wymalował Sodoma nosze do transportu zmarłych dla Bractwa „della morte". O noszach tych wyraził się nieprzyjazny mistrzowi Vasari, że są najpiękniejsze, jakie się kiedykolwiek widziało, a dzisiaj jeszcze podziwiać je można, rozebrane na cztery obrazy w kościele de'Santi Giovanni e Genaro w Sienie.

Wkrótce po wykończeniu fresków w San Domenico udał się



Fot. Alinari.

Sodoma. Św. Jerzy. Fresk w S. Spirito w Sienie.



Fot. Alinari.

Sodoma. Ofiara Abrahama, w katedrze w Pizie.

Sodoma do Florencyi, gdzie miał rozmaite zamówienia, z których najważniejsze było wymalowanie fresków w refektarzu klasztoru Monte Olivetto za bramą San Frediano. Freski te miały być według Vasarego szybko robione i bez głębszych studyów. Zdaniu temu wszakże sprzeciwia się fragment, który przed kilkoma laty odkrył w tym klasztorze Don Alfonso Focacci. Jest to ułamek z wieczerzy pańskiej, bardzo pięknej z reminiscencyami Leonarda.

W czasie swego pobytu we Florencyi zachorował artysta i w lipcu r. 1527 znajdował się w szpitalu w Santa Maria Nuova. Widocznie ciężko był słabym, bo uczeń jego Francesco Magagni, zwany Giomo del Sodoma, sądząc zapewne, że mistrz już ze szpitala nie wróci, powykradał mu z sieneńskiej pracowni rozmaite przedmioty artystycznej wartości. Były pomiędzy niemi rzeźby z marmuru, z bronzu, z gipsu i terrakoty, w części antyki, tudzież rękopisy o malarstwie i czarnoksięstwie.

Że Sodomę i magia zajmowała, dziwić się nie można; nie mało wagi w życiu przypisywano wtedy czarom i przepowiedniom, a pokrewny trochę Sodomie charakterem Benvenuto Cellini będąc w Rzymie, więcej myślał o nekromantach, aniżeliby się po takim, jak on niedowiarku spodziewać było można.

Wyzdrowiawszy wrócił Sodoma do Sieny i pracował tam bardzo dużo w latach 1529 i 1530. W ratuszu ozdabiał salę del mappamondo i wymalował na ścianach pałacu kilka ślicznych, potężnych postaci śś. Wiktora, Ansana a później Bernarda Tolomei. Osobliwie postać św. Wiktora przepyszna: rycerz stoi z podniesionym mieczem w jednej a gałązką palmową w drugiej ręce, ubrany w bogaty pancerz. Otacza go wspaniałe obramowanie, przedstawiające architektoniczną wnękę o ornamentacyi stanowiącej szczyt renesansowej sztuki.

Starszyzna załogi hiszpańskiej w Sienie chciała mieć w jednym z tamtejszych kościołów kaplicę, gdzieby się mieściły jej groby i gdzieby mogła odprawiać swe nabożeństwa. Gmina oddała jej na ten użytek jedną z kaplic w Santo Spirito, którą oczywiście Hiszpanie poświęcili swemu patronowi św. Jakóbowi z Compostelli. Ozdobienie jej freskami powierzyli wojskowi Sodomie. Udała mu się tam osobliwie postać samego św. Jakóba w rycerskiej zbroi, z mieczem w ręku, pędzącego na świetnie oddanym szpakowatym rumaku po ciałach i trupach Muzułmanów. Karol V

miał być tak zachwyconym tem malowidłem, iż powiedział, że dałby całą swą masztarnię za takiego konia. Zdaje się, że za przyozdobienie tej kaplicy cesarz nadał Sodomie szlachectwo, a wówczas, gdy sam zobaczył owe wspaniałe freski, odznaczył go tytułem hrabskim conte palatino (1536).

W swej starości Sodoma bynajmniej nie spoczywał, malował dużo a w tej olbrzymiej liczbie obrazów są niektóre wielkiej wartości. W r. 1537 ozdabiał freskami kaplicę tak zwaną Capella di Piazza w ratuszu, później jeździł ponownie do Piombino do Giacoma V d'Appiano, pracował w r. 1540 w Volterze dla Galeotta Medyceusza, włóczył się po Pizie, Luce, San Ponziano, gdziekolwiek miał zamówienia.

Z tych czasów pochodzi jego obraz w Pizie „Ofiara Abrahama", w którym osobliwie postać Izaaka uderza swą prawie kobiecą delikatnością. Znów to renesansowy młodzieńczy Apollo. Również do znakomitych jego dzieł późniejszego wieku należy śliczny obraz w Capella di Piazza, przedstawiający Madonnę z dziecięciem, tudzież z śś. Józefem i Kalikstem. Tło tej kompozycyi stanowią ruiny Colosseum i bazyliki Konstantyna.

Vasari opowiada, że Sodoma wrócił wreszcie do Sieny znękany, ubogi i stary, gdzie już długo nie żył, albowiem chory, nie miał nikogo, ktoby się nim opiekował. Poszedł do szpitala i tam po kilku tygodniach umarł.

Wiadomości Vasarego nie polegają na zupełnej prawdzie.

Przedstawiając Sodomę, jako człowieka niemoralnego, rozpustnika, próżniaka, musiał słynny biograf artystów odpowiednio opisać i koniec jego życia.

Sodoma nie umierał jednak w takiej nędzy, jakby się zdawało według opisu Vasarego, owszem pozostawił on po sobie dwa domy w Sienie, a śmierć jego musiała być głośną, gdyż Ser Alessandro Buoninsegni pisząc z Sieny 15 lutego 1549 r. do swego brata, ambasadora w Neapolu, doniósł mu „Cavaliere Sodoma umarł tej nocy".

Sodoma umarł w 72 roku życia.

Bardzo często spotyka się z uwagami, że Sodoma dużo zawdzięcza Rafaelowi i że dwukrotny pobyt w Rzymie nie mało wpłynął na rozwój jego talentu. Zdanie to zdaje mi się najzupełniej nieuzasadnionem. Jeżeli Sodoma malował tu i ówdzie groteski do ozdabiania tła architektonicznego, to raczej mógł je



Fot. Alinari.

Sodoma. Św. Wiktor. Fresk w Palazzo comunale w Sienie.

zapożyczyć u Pintoricchia, aniżeli u Rafaela, bo i sam Rafael malował je później, aniżeli starszy jego kolega umbryjski. Grotesk zresztą nie wymyślił ani Pintoricchio ani Rafael, ale wzięto je od starożytnych rzymskich artystów, a w czasie, kiedy Sodoma i Rafael malowali, był ten rodzaj ornamentacyi niejako wspólną własnością włoskich malarzy. Zresztą same groteski nie dowodziłyby jeszcze wpływu Rafaela na sieneńskiego mistrza. Że tu i ówdzie możnaby w ich dziełach znaleźć jakiś podobny rys charakterystyczny, to także niczego nie dowodzi, bo wszyscy ówcześni artyści, jak wogóle artyści każdej malarskiej epoki miewają wspólne właściwości.

Owszem zastanawiając się nad całem dziełem Sodomy przychodzi się do przekonania, że mało który z ówczesnych malarzy tak bardzo oddala się od Rafaela jak właśnie mistrz sieneński. Jeden wyrafinowany, wystudyowany, okrągły, tak dalece obawiający się błędu, że wskutek tego często banalnym się staje, drugi rozpuszcza cugle swemu talentowi i swej imaginacyi, nie troszczy się o to, co ludzie o jego dziełach powiedzą.

Po śmierci Sancia, pisze Vasari, spierano się, który z dwóch mistrzów zasłużył sobie na pierwszeństwo we włoskiej sztuce: Rafael czy Sodoma. To wyznanie Vasarego dowodzi, jak wysoko współcześni stawiali talent Sodomy. Vasari uczynił wszystko, co było w jego możności, aby poniżyć Sodomę a wywyższyć Rafaela. Na długi czas udało mu się to zupełnie, gdyż dzieła Rafaela zgromadzone w Rzymie i w głównych galeryach świata wszystkim były przystępne, podczas gdy obrazy i freski Sodomy znajdujące się po większej części w Sienie i jej okolicach, albo błąkające się pod cudzemi nazwiskami po całych Włoszech — mało były znane.

Do Monte Olivetto Maggiore nie zaglądało nawet wielu z autorów piszących o Sodomie, a przecież jest to skarbiec, którego nie widziawszy, nie można ocenić geniuszu mistrza. Galatea Rafaelowska w rzymskiej Farnesinie dla każdego jest przystępną, podczas gdy do „Roksany“ Sodomy, pod tym samym dachem istniejącej, tylko za wielkiemi protekcyami ambasady hiszpańskiej w Rzymie dostać się można.

Mimo tych trudności dzisiaj granice pomiędzy Rafaelem a Sodomą łatwiej dają się pociągnąć. Rafael, to wykwit sztuki umbryjskiej, ideał renesansowej harmonii. Sodoma, to umysł śmielszy,

potężniejszy, talent, który zlewa medyolańskie malarstwo z sieneńskiemi tradycyami. Rzymowi i Florencyi nic on nie zawdzięcza.

Wpływem swoim odżywił Sodoma sieneńską sztukę i poruszył ją na jakiś czas do nowego rozwoju.

VI.

Sodoma nie miał tego usposobienia, aby stworzyć szkołę, aby uczniów wykształcić, tak, jak ich wykształcił Leonardo da Vinci. Niecierpliwy, jeżdżący z miejsca na miejsce, poza pracownią zajęty ciągle swemi namiętnostkami, nie mógł do siebie przywiązywać adeptów. Mimo tego wywarł on wielki wpływ na współczesne sieneńskie malarstwo, działał bowiem swoim przykładem, swoją genialnością, umiał umysły wokoło siebie rozbudzić.

Właściwych uczniów miał on, o ile wiemy, tylko czterech. Jeden z nich, ów Girolamo (ur. 1507 † 1561) zwany Giomo del Sodoma, który mu z pracowni różne artystyczne przedmioty powynosił; drugi Matteo di Giuliano di Lorenzo Balducci, oddany został 11 stycznia 1516 do niego na lat sześć na naukę; trzeci Giovan Maria Tucci di Piombino, który staremu już mistrzowi pomagał malować w Pizie i czwarty nareszcie najgłośniejszy Riccio, zięć Sodomy.

Riccio malował jeden z fresków w chiostro w Monte Olivetto Maggiore, odnoszący się także do żywota św. Benedykta, ale obraz ten nie dorównywa freskom Sodomy i Signorellego. Riccio nie wiele ma samodzielności a jego obrazy są słabem odbiciem talentu mistrza. Pozostało po nim jednak dość dużo obrazów i fresków w akademii sieneńskiej, w San Quirico, w okolicach Sieny, w kollegiacie w Asciano i w Volterze. Do piękniejszych jego prac należy „Ukrzyżowanie“ nad jednym z ołtarzy w Osservanza. Jako znakomity architekt znanym on był także w Sienie.

Wyżej aniżeli uczniowie Sodomy wzbili się ci sieneńscy artyści, którzy nie stojąc do niego w bliższym stosunku przecież ulegali jego wpływowi, jak Domenico Beccafumi, jak Girolamo del Pacchia i słynny Baldassare Peruzzi.

Z pracami Beccafumiego ciągle się spotyka w Sienie i to

z pracami bardzo znakomitemi. O mistrzu tym wspominają także, iż rzeźbą się trudnił, właściwem wszakże jego artystycznem polem było malarstwo. Pochodził on z Podere koło Monteperti, był synem rolnika Giacoma di Pace i urodził się w r. 1486.

Beccafumi, jak Giotto, jak Michał Anioł, ma swoją tradycyę malarską z lat dziecinnych.

Miejscowość Podere należała do sieneńsktego patrycyusza Wawrzyńca Beccafumiego, ktory widząc, jak mały Pace bawiąc się wybornie modeluje zwierzęta i kwiaty, wziął go do siebie i kazał uczyć rysunku.

W pobliżu domu Beccafumiego mieszkał artysta nazwiskiem Mecherino, nie wielkiego talentu i mało znany, ale posiadający piękny zbiór rysunków znakomitych mistrzów. Ten dawał młodemu chłopakowi wzory do przerysowywania i tak go polubił, że umierając, życzył sobie, aby tenże przyjął jego nazwisko. Domenico więc zrazu nazywał się Mecherinem i dopiero później przez wdzięczność dla swego pierwotnego dobrodzieja przezwał się Beccafumim.

Domenico szybko się wyrobił na nadzwyczaj zdolnego malarza, krótki czas bawił w Rzymie a powróciwszy do Sieny głównie się przejął dziełami Sodomy. Pracował on z nim wspólnie w latach 1518 do 1532 nad ozdobieniem oratoryum św. Bernardyna, ale to wspólnictwo zamiast do zażyłości, doprowadziło do tego, że obydwaj artyści szczerze się nienawidzili. Można sobie wystawić, że Sodoma, osobliwie w późniejszych latach, nie musiał być przyjemnym towarzyszem dla współubiegających się z nim artystów. Beccafumi zaś wymalował w oratorio freski, a w szczególności Sposalizio i śmierć Maryi, które co do kompozycyi nie potrzebowały się obawiać sąsiedztwa fresków Sodomy.

Szedł on w nich drogą wskazaną przez Dominika Ghezzi, starał się oddać świat sieneński, a mianowicie tamtejszy świat patrycyuszowski w bogatych ówczesnych strojach, starał się być malarskim kronikarzem swego miasta, podobnie jak nim był Ghirlandajo we Florencyi.

Beccafumiego poszukiwano też w patrycyuszowskich kołach Sieny do ozdabiania mieszkań freskami. I tak malował on w r. 1513 fasadę pałacu Borghesi, w r. zaś 1515 był zajęty w innym domu na via dei maestri, gdzie za robotę otrzymał 270 florenów. Później w r. 1545 widzimy go znowu malującego freski

innego prywatnego mieszkania za cenę 245 florenów. Wogóle miał on bezustanne zamówienia przeróżnych robót artystycznych. Oprócz fresków malował obrazy i chorągwie do kościołów, odlewał krucyfiksy z bronzu, rzeźbił grobowce z marmuru. A i Signoria sieneńska chciała mieć jego prace w Palazzo pubblico, dla której ozdabiał salę del Consistorio. Gdy Karol V miał wjeżdżać 23 kwietnia 1536 do Sieny, oddało mu miasto w przedsiębiorstwo wyrysowanie i wystawienie łuku tryumfalnego i innych dekoracyj miasta, do których należał olbrzymi koń z gipsu i płótna, podobnej roboty jak ów pomnik, którym się Quercia swego czasu wsławił. W pracy tej pomagali mu artyści Antonio Maria di Paolo Lari, zwany Il Tozzo i Lorenzo Donatti.

Beccafumi był człowiekiem pilnym, sumiennym, a przeto powszechnym go otaczano szacunkiem. Zarząd katedry zamówił u niego owych sześć aniołów z bronzu, trzymających świece, które dzisiaj jeszcze zdobią prezbyteryum. Otrzymał on za nie znaczną sumę 11.600 lir.

Domenico umarł 18 maja 1550 czy 1551 i w katedrze został pochowany. Pomiędzy jego uczniami należą do głośniejszych Giorgio di Giovane Simone i Giovanni Battista di Girolamo Sozzini.

Z głównych obrazów Beccafumiego istnieje jeszcze do dziś dnia „Sąd ostateczny“ w S. Maria del Carmine w Sienie, mniej może udany, aniżeli freski w S. Bernardino, grzeszący trochę przesadnemi efektami. U samej góry w obłokach widać Boga Ojca w otoczeniu aniołów, postać zanadto zamaszystą, trzymającą w jednem ręku symbol świata, duży globus a prawicę wyciągającą w teatralny sposób. Wyroki boskie wykonuje św. Michał Archanioł, młodzieńcza, piękna postać umieszczona pośrodku obrazu, z mieczem w ręku, strącająca złe duchy do piekielnych podziemi. Beccafumi chciał być w tym obrazie potężniejszym, aniżeli siła jego talentu i dlatego stał się trochę teatralnym. Odstęp od sieneńskiej prostoty tam wielki, początek zupełnego upadku malarskiej idei Martinich i Lorenzettich.

Na równi z Beccafumim a czasem wyżej od niego stoi inny naśladowca Sodomy: Girolamo del Pacchia (1477—1535), urodzony w Sienie z matki Włoszki i bombardiera węgierskiego z Zagrzebia. Pacchia był uczniem Fungaja a później z Sodomą i Beccafumim ozdabiał także oratoryum św. Bernardyna swemi

freskami. Jego dziełami są tam „Narodzenie Maryi" i „Zwiastowanie". Pacchia bawił dłuższy czas we Florencyi i najbardziej też z sieneńskich malarzy podlegał tamtejszym wpływom. Osobliwie Fra Bartolomeo musiał na nim wywrzeć wrażenie, jak tego dowodzi obraz ołtarzowy w S. Christofano w Sienie, przedstawiający Madonnę na tronie z dwoma świętymi po bokach. Obraz to bardzo piękny, ale dwie poważne postacie świętych jakby wykradzione z obrazów Fra Bartolomea.

Najgłośniejszem dziełem Pacchii są freski w niższem oratoryum Fontebranda, przedstawiające sceny z życia św. Katarzyny, jak „Uzdrowienie naczelnika szpitala Cenniego od zarazy morowej", „Uwolnienie Dominikanów z rąk morderców" i scena jak św. Katarzyna składa pocałunek na trupie św. Agnieszki. Są to wszystko bardzo staranne prace, spokojne, poważne, ale w swej powadze trochę banalne. Nie znać tam iskry geniuszu.

Największym talentem z tych współczesnych Sodomie Sieneńczyków był Baldassare Peruzzi, architekt i malarz, ocenić go jednak tak, jakby na to zasługiwał, dość trudno, gdyż po nim, jako budowniczym pozostały po większej części niewykonane plany a malarskie jego dzieła w znacznej części zniszczały.

Z ubogiej rodziny, uczył on się rysować i malować u Bernardina Fungai (1460—1516), tego samego artysty, z którego pracowni wyszedł także Pacchia. Rozwinął się zaś tak szybko, że w młodych już latach mógł ze swej artystycznej pracy siebie i matkę wyżywić. W dwudziestym roku życia, w r. 1501 otrzymał zapłatę za freski wykończone w kaplicy św. Jana, w katedrze, z których wszakże niema już śladu.

Może bieda nauczyła go być poważnym, ztąd też dużo czytał, dużo się kształcił, wyrobił się na znakomitego teoretyka, powiedziałbym, że może z uszczerbkiem artystycznej fantazyi. W Sienie miał na niego wpływ Pintoricchio a może jeszcze więcej Sodoma; około r. 1503 udał się do Rzymu, gdzie zastał Bramantego, Michała Anioła, Rafaela, a zapewne i Cezara da Sesto. Do pierwszego z nich wstąpił na naukę.

Najdawniejsze ślady jego prac w Rzymie znajdujemy w S. Onofrio, gdzie w capella maggiore malował freski zdradzające wpływ Pintoricchia, nie zapowiadające wszakże wielkiego talentu, twarde w rysunku i trochę nieudolne w kompozycyi. Następnie wspólnie z innymi artystami pracował nad freskami w stancach

watykańskich i w Palazzo dei Conservatori, na kapitolu, tudzież dawał rysunki do mozajki na sklepieniu w kościele Santa Croce in Gerusalemme.

Talent jego malarski w zupełności się wszakże rozwinął we freskach na sklepieniu salonu willi Farnesiny, przedstawiających sceny mitologiczne. Jego dziełem są obrazy illustrujące myt perzeuszowski, które mu wielki rozgłos zrobiły, gdyż okazał się w nich mistrzem w traktowaniu nagich postaci.

Jemu przypisać należy także w sali Galatei ową dużą głowę malowaną szaremi kolorami, która przez dłuższy czas uchodziła za dzieło Michała Anioła, zapewne z powodu jej niezwykle dużych rozmiarów. Także kaplicę Ponzetti w S. Maria della Pace ozdabiał on w r. 1516. Freski te jednak zostały bardzo zepsute późniejszemi restaurowaniami, mimo to wszakże znać w nich krzyżujące się wpływy Sodomy z wpływami Rafaela i Michała Anioła. W obrazie n. p. przedstawiającym Madonnę z dziecięciem, św. Katarzyną aleksandryjską i donatorem, sama Madonna przypomina Sodomę a św. Katarzyna przybrała już ową klasyczno-teatralną pozę, której się Peruzzi w Rzymie nauczył.

W czasie swego tam pobytu dostarczył Peruzzi także rysunku do jednego z najpiękniejszych watykańskich gobelinów, przedstawiającego trzech królów.

Peruzzi stawał się jednak pod wpływem Bramantego coraz bardziej budowniczym a w latach 1505 i 1506 był jednym z najdzielniejszych rysowników wielkiego mistrza w wykonywaniu projektów do budowy św. Piotra. Do głównych jego prac w Rzymie należy budowa willi Farnesiny a i pałac Massimi alle Colonne został wzniesiony według jego planów. W r. 1520 mianował go Leon X architektem kościoła św. Piotra, który to urząd piastował Peruzzi aż do r. 1527, do owego strasznego Sacco di Roma, do zniszczenia Rzymu przez wojska hiszpańsko-niemieckie Karola Burbona.

Dzika tłuszcza żołnierska mordowała wtedy i rabowała, co mogła a Peruzzi stał się także ofiarą barbarzyństwa Hiszpanów. Zrabowano mu całe mienie, a biedny artysta nie mając się z czego w Rzymie utrzymać, uciekł do Sieny, gdzie Signoria powierzyła mu urząd budowniczego murów fortecznych. Sieneńczycy bardzo wysoko cenili jego wiedzę, gdyż kilkakrotnie używali go do wy-



Fot. Alinari.

B. Peruzzi. Sybilla przepowiadająca cesarzowi Augustowi przyjście Chrystusa. Fresk w Fontegiusta w Sienie.

dawania opinii o pracach Sodomy i Beccafumiego a nawet rząd zamianował go w r. 1529 budowniczym katedry.

Z owych czasów pochodzi jedno z najznakomitszych dzieł architektonicznych Peruzziego, plan do willi Turaminich, przechowany dzisiaj w Uffizi. Willa ta zwana Belcaro a należąca obecnie do rodziny Camajorich, o trzy mile oddalona od Sieny, w części tylko została wykonaną według pierwotnego rysunku. Hallę wchodową i loggię od ogrodu ozdobił sam Peruzzi freskami, które były naśladowaniem fresków Jana z Udine w loggiach watykańskich. Nagie postacie na sklepieniu zanadto jednak raziły jedną z właścicielek willi, więc je kazała wapnem pobielić. Dopiero później odmyto i odrestaurowano te malowidła, ale zepsute utraciły swą pierwotną wartość.

Podobny los przemalowania spotkał freski Peruzziego w Palazzo Celsi, dzisiaj Pollini w Sienie.

W sieneńskiej katedrze pozostało po Peruzzim harmonijne dzieło, wielki ołtarz z marmuru, który według jego rysunku wykonał Pellegrino di Pietro (1522), a w kaplicy szpitala della Scala przepyszne organy jego rysunku.

Peruzzi powrócił do Rzymu w r. 1535, gdzie się stosunki znowu ustaliły, a ostatnią jego pracą w Sienie był obraz al fresco, w małym kościele Fontegiusta, przedstawiający tiburtyńską Sybillę wróżącą cesarzowi Augustowi przyjście Chrystusa.

Owa teatralna, chłodna postać Sybilli, do której francuski Dawid mógłby się był później przyznać, jest już smutnym anachronizmem w sieneńskim kościele, zaprzeczeniem ducha malarskiej przeszłości miasta. Podniesiona ręka pseudoklasycznej wieszczki zdaje się dawać znak, że sztuka Sieny doszła już do mety, że epoka jej rozwoju się skończyła.

INDEKS.

Radicofani 410.

